EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

47. BAND 1. HEFT

HEIDELBERG 1953

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES ERSTEN HEFTES

Hermann Schneider (Tübingen), Die altnordische Literatur in ihrem Werdegang .. 1
Frederick P. Pickering (Sheffield), Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen 16
Wilhelm Emrich (Göttingen), Symbolinterpretation und Mythenforschung. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses 38
Kurt Oppert (Wiesbaden), Gustav Falke zum Gedächtnis 68
Siegfried Beyschlag (Erlangen), Ludwig Thomas Romandichtung 79

Miszellen

Ursula von Rauchhaupt (Hamburg), Abschatz-Petrarca: ein Quellennachweis ... 97
Eduard Berend (Genf), Solange Gott nimmt, nehm' ich auch 98

Forschungsbericht

Karl Ludwig Schneider (Hamburg), Neuere Literatur zur Dichtung des deutschen Expressionismus 99

Besprechungen

Theodor Frings, Antike und Christentum an der Wiege der deutschen Sprache (besprochen von Werner Betz) 111
Georg Baesecke, Die Überlieferung des althochdeutschen Tatian; Das lateinisch-althochdeutsche Reimgebet (Carmen ad Deum) und das Rätsel vom Vogel federlos (besprochen von Werner Betz) 111
Middle High German Courtly Reader, ed. by Martin Joos and Frederick R. Whitesell (besprochen von Heinz Rupp) 112
Walter Weidmann, Studien zur Entwicklung von Neidharts Lyrik (besprochen von Heinz Rupp) 113
Christi Leiden in einer Vision geschaut, ed. by Frederick P. Pickering (besprochen von Heinz Rupp) 114
Maria Bindschedler, Der lateinische Kommentar zum Granum Sinapis (besprochen von Heinz Rupp) 115
Meret Riedtmann, Jean Pauls Briefe (besprochen von Eduard Berend) 116
Horst Oppel, Die Kunst des Erzählens im englischen Roman des 19. Jahrhunderts (besprochen von Ludwig Borinski) 117
Emanuel Swedenborg, Ausgewählte religiöse Schriften, hg. von Martin Lamm (besprochen von Wolfgang Lange) 118

11279

Die altnordische Literatur in ihrem Werdegang.

Von

Hermann Schneider (Tübingen).

Literarhistorische Betrachtung kann von verschiedenen Gesichtswinkeln aus angestellt werden. Man kann sich auf den Standpunkt stellen, und tut es zumeist, daß es zu jeder Zeit eine Dichtung und späterhin eine Literatur geben wird, und daß sie sich zwar im Rahmen eines allgemein zeitbedingten geistigen Geschehens abspielt, aber doch der Willkür der Einzelpersönlichkeit vollen Spielraum läßt; daß sie daher immer Gutes und Schlechtes hervorbringt, der einzelne Autor Altes und Neues bieten, und daß das alles gänzlich unberechenbar sein wird. Es ist das Individuum, das dichtet. Folglich wird auch vollkommene individuelle Willkür den Verlauf der Dichtungsgeschichte bestimmen.

Doch ist es denkbar, sich gegenüber dieser allzu mechanistischen Auffassung des dichterischen Vorgangs zu einer anderen zu bekennen: die Dichtung kann nicht nur gemacht oder auch unterlassen werden, wie es einer Generation jeweils gefällt; sie wächst auch, sie zeigt Eigengesetze, sie blüht auf und ab. Die Werke der Einzelnen schließen sich zusammen in einer Weise, daß man einen immanenten und rational unkontrollierbaren höheren Willen dahinter zu sehen vermeint; dieser Wille scheint sich abwandeln zu können, denn plötzlich, wie auf ein geheimes Kommando hin, wird und ist alles anders, das Steuer herumgeworfen, der Wertmesser geändert; es scheint eine andere Sprache gesprochen, einer anderen Melodie, anderen Baugesetzen gefolgt zu werden. Das ist mehr als geänderte Mode, das deutet auf einen tiefgehenden Wandlungsprozeß. Ein Zeitraum ist abgelaufen, ein anderer hat eingesetzt. – Das Zukunftweisende hat seine Vorreiter wie es seine Nachzügler hat; einige schreiten voraus, andere sind mehr von der Art des Herdentiers; aber dem allgemeinen Zug der Zeit vermag sich keiner endlich zu entziehen, und der aufmerksame Betrachter erlebt das Schauspiel, daß eine Epoche von der anderen abgelöst wird. Der Begriff und seine Abgrenzung ist aus den literarischen Geschehnissen abzulesen; er soll ihnen nicht aufgedrängt werden, sondern den Eindruck der Allgemeingültigkeit erwecken, der Notwendigkeit, der Absolutheit.

Der Schreiber dieser Zeilen hat den Versuch einer so gearteten Betrachtung an der deutschen Literatur durchgeführt. Sie zerfiel ihm in eine Anzahl mehr oder minder abgegrenzter Perioden, an denen die an- und absteigende Kurve: Jugend, Lebenshöhe und Alter mehr oder minder deutlich spürbar wurde, und deren Eintritt jeweils durch das Erscheinen eines absolut Neuen angedeutet und eingeleitet zu werden pflegt; es ist das ganz Unerwartete und Ungewohnte.

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine weite und volle Einsicht in das literarhistorische Material und die äußern Begleitumstände dabei vorhanden sein müssen; dichtungsgeschichtliche Perioden, die weithin unbelichtet und deren

Früchte zu großen Teilen verloren sind, werden sich in ihren Wesensgesetzen und ihrem Lebensschicksal weit schwerer durchschauen lassen. So mag es als Wagnis erscheinen, eine solche Betrachtung nun gerade auf das Gebiet der altnordischen Dichtung zu übertragen; zumal nur ein Zweig dieses Baumes wirklich greifbar ist und wenigstens zu gewissen Perioden bis in die Einzelheiten seiner Entwicklung verfolgt werden kann. Aber hier wie überall muß es ein Anliegen sein, über die nur deskriptive und nach äußerlichen Einteilungspunkten buchende Darstellung hinauszukommen, die den Namen der Literaturgeschichte gar nicht verdient. Die zahlreichen, oft ganze weite Literaturprovinzen treffenden Verluste wollen dabei in Kauf genommen sein. Das Ziel ist, die einzelnen Zeiträume und Gattungen einzuordnen in den geregelten Lauf des Wachsens und Abblühens, des Werdens und Vergehens, des Reichtums und der Armut, der Größe und der Kleinheit, die nicht in erster Linie ästhetische, sondern literaturbiologische Vorstellungen sind.

Von den frühesten Anfängen an hat germanische gebundene Rede sich oft und gern in der Gestalt der *lausavísa*, der Einzelstrophe geäußert; man hält für möglich, daß sie die Urform dieser Poesie überhaupt war, und daß auch die Mannusverse des Tacitus auf kein breiteres Denkmal weisen als eben diese geschlossene Langzeilenstrophe, deren Vierzeiligkeit zu Anfang nicht einmal festgestanden haben muß. Neben dem durch den Römer bezeugten kosmogonisch-genealogischen Inhalt wäre vor allem zu denken an eine Sinnspruchdichtung, wie sie im späteren Norden so stark aufblüht.

Dem altgermanischen Liederbe rechnet man die folgenden Gattungen zu: Zauberlied, Heldenlied, Preislied, Götterlied. Die Leistung des Nordens mag sich erst in Jahrhunderten herausgelöst haben. Uns wird beispielsweise deutlich, welcher Weitung von frühgermanischer Technik und Aufbauschema das Lied fähig war, wenn wir das *Ynglingenlied* des Thiodolf neben die taciteischen Mannusverse legen. Das Götterlied als nordgermanische Besonderheit anzusehen, wird schwerlich richtig sein. Nicht Bau und Handlung, aber das Personal des *Zweiten Merseburger Spruches* verbietet es. Im epischen Götterlied und dem Heldenlied sehen wir die Höhe- und Endpunkte dieser Entwicklung. Hier läßt sich auch zuerst die Sonderleistung des Nordens erkennen, zum mindesten an ihrer Wirkung.

Das dänische, vielleicht auch schwedische Heldenlied tut sich im Norden und Nordwesten Europas zuerst um 500 als Machtfaktor kund. Man muß sich klar machen, was es bedeutet, daß eine englische Dichtung, die 200 Jahre jünger ist, ihren Stoff, d. h. die Helden, zu deren Preise sie verfaßt ist, aus der dänischen Liedpoesie nimmt. Die Lieder um Hrodgar und Hrodulf, die aus dem *Beowulf* noch herausschimmern, sind der glänzende Erweis einer ersten, nicht artmäßig aber gradmäßig hervorragenden Sonderleistung nordgermanischer Poesie. Wieweit die Schweden beteiligt waren, steht dahin. Die Norweger treten noch nicht in den Gesichtskreis. Sie hatten ja noch keine Fühlung zu jener Poesie um 700; das nationale Element ist bei ihnen nicht in der Weise ausgebildet wie bei den

SCANNED 11 of 62

Dänen. Auf das Hochgefühl: das waren die Unseren – haben sie, wie vorher die Angelsachsen, bereits verzichtet. Ein anderes hängt damit zusammen: die Liedfabeln sind auch ortlos; ein paar Ortsangaben, die sich noch in die *Edda* gerettet haben, lassen erkennen, daß man mit Bewußtsein ausländische Fabeln wiedergab.

Wie groß die Ausbeute aus dem Süden gewesen sein mag, die den norwegischen Heldensang zunächst befruchtete, steht dahin. Die alten gotischen Lieder von der *Hunnenschlacht* und von *Ermanrich*, die rheinischen Lieder von *Siegfried*, das burgundisch-fränkische von *Attila* waren dabei. Bei ihnen wird die Tiefe und Nachhaltigkeit der südlichen Einwirkung nicht durch die örtliche, sondern durch die zeitliche Ferne erwiesen. Diese ausländischen Fabeln gruben sich den frühen Nordleuten unglaublich tief in die Seele; spätestens um 800 importiert, haben sie sich 500 Jahre später noch nicht ausgelebt.

Wenden wir uns nun der eigentlichen Kernfrage zu, dem Problem der Sonderleistung der nordgermanischen Dichtung, so wäre zunächst festzustellen, daß auf einem Gebiet der Norden ein starkes Übergewicht zu haben scheint: im Umkreis der Götterpoesie. Das Dasein südgermanischer „religiöser" Lieder hat man vielfach bezweifelt; doch sprechen des Paulus Fabel von *Frea und Wodan* und deren nahe Verwandtschaft mit der Prosa vor den eddischen *Grímnismál* eine unmißverständliche Sprache. Sie beweisen freilich nicht unmittelbar das epische Götterlied, und die Angabe des Geschichtsschreibers: *ridicula fabula* könnte sich ebenso gut wie auf den Inhalt auch auf die Form beziehen. Aber immerhin dürfte hier der Süden auch schon die entscheidende Vorarbeit geleistet haben, und man tut gut daran, das Verdienstkonto der Nordgermanen nicht mit unsicheren Posten zu belasten.

Das scheint uns nun der erste Schritt zur literarischen Verselbständigung des Nordens: die Gattung Götterschwank erblüht zu einer Lieblingsunterhaltung der Hofgesellschaft. Damit ist der Zweig altnordischer Dichtung für uns entsprossen, und er wächst und erhält sich in einem soziologischen Umkreis der, einst gemeingermanisch, nun dem Norden allein erhalten geblieben ist, der altgermanischen und noch ganz unchristlichen *dróttt*.

Den Gehalt und die Bauart dieser Dichtung habe ich vor Jahren in dem Aufsatz über die ältesten Götterlieder der Nordgermanen zu klären versucht. – Von dieser Schicht ist ebenfalls nichts erhalten, zu uns gelangt sind lediglich Reflexe und Nachhalle, denen aber Stoff und Geist der verlorenen Dichtung eigen geblieben sind. Man erzählte von den Göttern überwiegend in der Form des Schwanks, der freilich nichts von höhnischer Skepsis an sich trug, sondern fröhlichen Übermut atmete und mit den Hohen spielte, indem er ihre Vermenschlichung bis zum Letzten durchführte. Groß und mächtig in ihrem Vermögen, erscheinen sie in Gesinnung und Handlung öfter von recht menschlicher Kleinheit. Man sollte über diese Götter lachen, aber die Heiterkeit, die ihre Taten erwecken sollte, war noch frei von Hohn und Gehässigkeit. Eine herrisch übermütige Adelsgefolgschaft

vermenschlichte ihre Oberen keck und geistvoll; nagende Skepsis und vernichtender Spott blieben fern.

Diese Dichtung ist untergegangen. Erst ihre weitere Nachfolgerschaft, die nächste Stufe poetischen Gestaltens, beginnt uns zugänglich zu werden.

Ihr aber eignet nun wieder ein ganz Neues. Sie sucht die Entfaltung der Poesie nicht zuförderst im Erzählerischen, im Gestaltenden und Stimmungsmäßigen. Sie hat, aus fremder Quelle vermutlich, die Lust an der gleißenden, geistfunkelnden und rätselreichen künstlerischen Formung des Gedichtes in sich gesogen. Die Poesie stellt sich dabei auch in den Dienst eines neuen Gegenstandes; der ältere aber, die Schilderung des Götterlebens, ist immer noch so wichtig und mächtig, daß er die Stilisierungsform beherrscht. Man erzählt nicht mehr von den Göttern, man preist sie auch nicht eigentlich. Die Dichtung ist säkularisiert, es sind irdische Helden, menschliche Könige, zu deren Preis das Lied ertönt. Aber was früher Hauptsache und einzige Leistung war: die Darstellung der Göttertaten – ist nun Nebenzweck geworden, zum Schmuckmittel herabgesetzt. Die Götter sind nur Verbrämung, die Darstellung ihrer Taten wird zurückgeschraubt zu einer fortdauernden Anspielung auf Ereignisse, die durch die älteren Lieder bekannt geworden waren. Gegenstand und prunkender Mittelpunkt der Dichtung ist nun ein anderer geworden, der metaphysische Gott ist durch den irdischen verdrängt, und an Stelle des Asen steht der Herrscher.

Herrenlob im Rahmen der Druht war ein altgermanischer Brauch. Das Neue ist hier, wie gesagt, daß der Herr jetzt über den Gott den Sieg davonträgt, dieser sich, dichterisch gesehen, in jenes Gefolge begeben muß; denn die Preislieder auf Könige sind stark in der Überzahl. Göttertaten sind nicht mehr Selbstzweck, sie beleuchten und durchglühen nur die irdischen Geschehnisse und Leistungen. Es bildet sich zu diesem Zweck ein absolut eigener, wenn auch vielleicht keltisch inspirierter Stil heraus, der die dichterische Metonymie und Metapher pflegt; man bezeichnet sie als *heiti* und *kenning*. Diese abgekürzten Bilder und Vergleiche aus der Mythologie beuten die Erzählgeschichten der früheren Epoche aus. Wie hier die Personen und Taten der Götter hinter denen der Helden zurücktreten, so erscheinen die Anspielungen auf jene nur noch am Rande. Der ehemalige Hauptgegenstand sinkt herab zum Substrat, er bleibt zwar beliebtes und künstlich gepflegtes, aber doch sachlich entbehrliches Floskelwerk. Ein völliger Sieg der Form über den Inhalt, des Schmuckes über den Körper, der Schale über den Kern, des Attributes über die Substanz. Alles wird gewollter, künstlicher, die Heiterkeit der Linienführung biegt ganz aus ins Barocke, dem Streben nach dem Geschmückten und Geistvollen folgt die Sucht nach dem Gekünstelten, Rätselvollen; Poesie treiben und verstehen, das heißt nicht mehr von dichterischem Feuer angesteckt und durchglüht sein, sondern spitzfindige Verstandesspiele beherrschen und durchschauen.

Dabei ist das Neue und Unerhörte, daß kein konkretes Bild von diesen Heldenleistungen erweckt und angestrebt wird, sondern daß die Form alles ist und der

SCANNED

Inhalt nichts. Der heldische König fällt viele Feinde. Er sättigt die Raben. Schon das ist fast zu viel: er schwingt das Schwert. Man sieht auch in der Tat nicht, daß er es schwingt. Die umschreibende, nie beschreibende Kunstdichtung heftet sich statt an Bild und Geschehnis an den einzelnen Begriff, ja an die Vokabel, die hin und her gewandt, variiert, umschrieben wird in der primitiven Form des *heiti* und in dem Prachtbau der *kenning*. Ungegenständlich und ungeschaut bis zum Absurden, ist diese Poesie doch dem Einzelbegriff stärker verhaftet als eine, und jagt ihn durch alle Stockwerke einer abwandelnden und zerlegenden Bildlichkeit hindurch. Ob das ursprünglich nordisch, germanisch war, hat man oft gefragt. Auch wenn man fremde Vorbilder gelten läßt, bleibt für das Selbsterschaffene, Germanische noch ein weites Feld. Ein Hochbarock, das, rasch erstarrt, sich Jahrhunderte erhält, zum Privileg einer aristokratischen Dichterkaste wird und nach Jahrhunderten noch eine Renaissance erlebt. Von dieser Dichtung, der Skaldik, ist denn auch viel überkommen. Es lohnte sich hier noch, für diese Prachtbauten die neue Kunst des Schreibens anzuwenden, die sich anderen Dichtgattungen gegenüber so lange zurückhalten sollte.

Innerhalb der skaldischen Dichtung nun, die sich etwa über ein halbes Jahrtausend hinzieht und auch die Übersiedelung nach Island ohne merkbare Änderung ihres Wesens mitmachte, mischen sich auf seltene Weise Eigenbrötelei und Stereotypität, Individualismus und Kollektivismus. Ihre Grundregeln sind starr und ändern sich in der langen Zeit nicht wesentlich. Die Kunst gilt als erlernbar und ist es auch, soweit Grundrezept und Ausführungsbestimmungen in Betracht kommen. Eine genaue Kenntnis der früheren Götterdichtung ist Voraussetzung, an ihr wird aber nicht weiter gebaut, sondern sie bleibt sich ewig gleich. Was wechseln darf und muß, ist nur das Wie der Anspielung und Einkleidung. Neben solch fast erschreckender Stereotypität steht aber eine ausnehmende Empfindlichkeit der Originalitätsforderung. Bei aller Gleichheit im Großen wird eine schon entfernte Ähnlichkeit im Kleinen bitter verargt. Ein Dichter zieht sich den Namen „Skaldenverderber" zu, als er eine bestimmte Situation zur Einkleidung des stereotypen Fürstenlobs einem Vorgänger entnimmt.

Deshalb sind die großen Individualitäten unter den Skalden auch meist Einzelgänger, und nur selten hat einer einen wirklichen Schüler in unserem Sinn. Die Originalitätsforderung kreuzt sich nun aber auf seltsame Weise mit jener Stereotypität und führt zur Herrschaft der Manier. Eine neue Dauergattung, künstlicher, empfindlicher, willkürlicher tritt an die Seite des alten, gemeingermanischen Erzählliedes von Göttern und Helden.

Im Laufe, wohl noch in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts formt sich uns das Bild der erzählenden Götterdichtung heraus, die damals einen letzten Aufschwung zu nehmen scheint. Ein ganzer Zyklus innerlich zusammengehöriger Lieder ersteht und nimmt seinen Ausgang von dem (bisher durch die Forschung minder beachteten) kleinen Götterlied *Baldrs Träume*. Das Schicksal dieses Gottes scheint die Menschen kurz vor der Mitte des letzten heidnischen Jahr-

hunderts leidenschaftlich bewegt zu haben, und Anspielungen auf ihn und sein tragisches Ende häufen sich. Im Erzähllied ist er nicht oft belegt, doch stehen wir ja gerade da vor den meisten Verlusten. Nun ist auch der seltene Fall gegeben, daß sich eddische und skaldische Poesie gegenseitig berühren. Der Weg führt von hier aus unmittelbar nicht in den Umkreis des Bekehrungskampfes, der sich literarisch sehr wenig auswirkt, aber des Religionswandels.

Eddisches Lied in Pflege und im Munde der Bauernschicht (in der Form von Götterlied, Heldenlied und Gnomik), die Skaldik in der Pflege der Höfe gediehen unangefochten weiter bis zu den großen Wendepunkten, die erst dem sozialen und dann auch dem religiösen Leben Westskandinaviens die tiefsten Erschütterungen brachten. Uns erwächst hier die Frage: haben die zwei umwälzendsten Ereignisse in der norwegischen Geschichte, überhaupt im Leben der Nordleute, dichterisch Epoche gemacht? Wir meinen die Besiedlung Islands und die Einführung des Christentums.

Es ergibt sich hier das interessante Phänomen, daß eine Art von Fernwirkung über Jahrhunderte erfolgt ist. Psychologisch ist es begreiflich; die Siedler in Island, bei ihrem in Generationen so harten und arbeitserfüllten Leben, hatten zunächst Besseres zu tun, als die eigenen Schicksale und Taten dichterisch zu verarbeiten. Wir haben keinen Einblick darein, wie und was etwa in der jungen Republik gedichtet sein mag. Stattdessen gilt es das seltsame Phänomen zu beachten, daß in langsamer und unbewußter Arbeit von vielen Jahrzehnten hier der Stoff für künftige dichterische Behandlung aufgesogen und aufgehäuft wurde. Aus diesem Erleben, das sich in Dutzenden weit entfernter Siedelungen schematisch zu wiederholen schien, erwuchs in einem Vierteljahrtausend ganz allmählich, erst in der prosaischen Kurzform der Geschlechtsregister, dann in der allmählich künstlerischer werdenden Prosa der *frásagnir* und der *þættir* aus vielen landschaftlichen verstreuten Wurzeln die Wunderblüte der Saga.

Kaum je in der Geschichte der Dichtung läßt sich ein pflanzenhaftes, halb unbewußtes Heranwachsen und Gedeihen einer poetischen Gattung so schön erlauschen wie hier, wo Stoff und Gestaltung durch ein paar Jahrhunderte getrennt sind, und die Feder, die Buchkunst nicht den Anfang macht, sondern zu allerletzt als Bekrönung und Verewigung der Gattung hinzutritt. Wenn je das Wachstumsgleichnis am Platze ist, dann hier. Die Frage aber, von der wir ausgingen, muß negativ beantwortet werden: in der unmittelbaren poetischen Geschichte oder gar Literatur des isländischen Volkes ist das Bekehrungsereignis ohne Widerspiegelung geblieben. Nicht Lied, nicht geformte Erzählung haben sich seiner bemächtigt.

Nun aber der zweite, der welthistorische Vorgang, der sich in langsamem Heranrücken auch den äußersten Landschaften des Nordens nähert und von ihnen Besitz nimmt.

Hier endlich ersteht die Möglichkeit, eine nordische Entwicklungslinie, die bisher poesiegeschichtlich sich als ganz einzig darstellte, dem Erleben anderer

Landschaften und Menschen zu vergleichen. Deutschland und der Norden teilen die Fügung, daß sie eine neue Lehre in Gemeinschaft mit und weithin auch in der Form von gänzlich neuer literarischer Kultur kennen lernen. Wie allenthalben ist der Glaubensbote auch in Island und Norwegen zugleich der große Präzeptor des neu zu gewinnenden Landes. Aber auch jetzt macht sich fühlbar, wie lange der Norden dichterisch auf eigenen Füßen gestanden hat, und wie Unvergleichliches er zu bieten wußte. Es erhebt sich eine Art Wettstreit zwischen älterer und neuerer poetischer Form. Aber hier ist es nicht an dem, daß das Neue absolut siegreich wäre.

In Deutschland war zu Beginn der Bekehrung der Stabreim noch mächtig genug gewesen, sich den ersten christlichen Denkmälern aufzudrängen, sogar der ungewohnten Form des Epos. Im Norden sehen wir wohl die importierte Versgestalt einigen Boden gewinnen, aber im ganzen doch mehr in der Niederung verharren. Was kann charakteristischer sein als das kleine Verschen, das einem Renegaten in den Mund gelegt wird:

Eigi vilk goþ geyja grey þykki mér Freyja.

Da haben wir beides Neue auf einmal, die Abkehr von den alten Göttern und den neuen Vers, der für den Süden durch Otfried zum Symbol und Träger der neuen Religion geworden war. Ein Stück Eigenart, das verloren ist, der Glaube, führt gleich die neue poetische Fremdware herauf, den Vers. Aber – er drang ja bei den Nordgermanen nicht durch. Sie blieben sie selbst vor allem im Bereich der Dichtung. Die Bekehrung zur ungewohnten Form, diesem Symbol der neuen Lehre, erfolgte nicht, das Christentum hat also höchstens als Inhalt Epoche gemacht.

Wie weit wird nun aber die neue Religion und ihre notwendige Auseinandersetzung mit der alten Gegenstand der Dichtung? Helmut de Boor hat vor 20 Jahren eindrucksvoll dargelegt, in welch nahe Nachbarschaft die Gedichte *Völuspá*, *Grímnismál* und *Vafthrudnismál* gehören, und daß sie als Versuche angesehen werden können, die alte Religion gegen die neue nicht förmlich auszuspielen, aber doch vor der Geringschätzung zu bewahren, der sie anderswo mit dem Eindringen des Christentums verfallen war, wie man wohl wissen mochte. Dieser Gedanke ist durch die neuere Interpretation und Zerlegung der *Völuspá* in kleinere Teile nicht berührt. Im ganzen sind es freilich viel mehr die später hinzugefügten, altersmäßig oft ehrwürdigeren Verse, die jene Parallelen aufweisen. Hauptsache an *Der Seherin Gesicht* bleibt, daß in ihr der Isländer keineswegs mit fliegenden Fahnen in das Lager des neuen Glaubens übergeht. Es ist vielmehr ein religionsgeschichtlich ganz Neues und Eigenes, was in den Reden der Seherin dargeboten wird (minder ja in der Strophenreihe, die vorausgeht). Das Reich der alten Götter ist am Vergehen, das ist die wohl erfühlte und ausgedrückte weltgeschichtliche Situation. Der Dichter ist von dem neuen Glauben lediglich berührt, nicht erfaßt. Wäre er dieses, so ließe er nicht nur am äußersten Ende des Gedichtes den hohen Richter in einer höchst schleierhaften Vision

erstehen (und es könnte auch keine Fassung geben, in der dieser künftige Herrschergott überhaupt fehlt). Seinem Glauben und seinem Bedürfnis genügen noch die alte Welt, die alten Götter, und er läßt sie, was besonders beachtet sein will, aus eigener Kraft nach dem Ende eine neue Welt wenn nicht aufbauen, so doch ordnen und regieren. Das scheint uns das echt Isländische zu sein: die Ableugnung jeder Verpflichtung, ins neue Lager überzugehen, das Angehauchtsein vom Christentum, aber die dennoch zurückgewiesene Bekehrung. Neuer Himmel und neue Erde, ja, beides tut der Welt not; aber auch im neuen Himmel werden sich die alten Götter noch finden.

Dies der Geist des Gedichtes, der Inhalt kam mit dem Weltuntergangsglauben, der auch die *ultima Thule* in ihren Bann zog, zwangsläufig herbei. Man kann auch sagen, dieser Dichter erzwang es, hochaktuell zu sein und zugleich hochkonservativ. Es ist das glaubens- und literaturgeschichtlich individuellste Neue, das jene Zeit geschaffen hat; charakteristisch, daß dies auf Island geschah. Wenn schon ein Christentum, dann ein ganz apartes. Der Dichter der jüngeren *Völuspá* überbot dieses Neue, indem er es noch fester mit dem Alten verwob; er mag gespürt haben, daß der Weltuntergang im Feuer ein frühes Einfuhrprodukt aus den heißen Ländern des Südens war, und so flüchtete er zu der Volksvorstellung des Nordens, dem Untergang der Erde in Schnee und Frost.

Zwei äußerst interessante und originelle Dichter, aber Träger nicht eines fertig überkommenen, sondern eines speziellen, eines eingenordneten Neuen. Das Jahr 1000 bezeichnet für die norwegisch-isländische Dichtung nicht eigentlich den Anbruch einer neuen Epoche.

Die Skaldik verhält sich ähnlich. Man hat gestritten, ob die Menge der heidnischen Bestandteile, die ja mit dem Wesen der Kenningsprache aufs engste zusammenhängen, nach dem Schicksalsjahr 1000 nachläßt oder nicht; das Endergebnis ist wohl: es bleibt beim alten. Jedenfalls herrscht auch in dieser Beziehung selbst im Lager der Könige, die sich für das Christentum so sehr ins Zeug legten, jene schöne Unbekümmertheit und Duldsamkeit, die nur in den Krisenjahren einer drängenden Bekehrungssucht gewichen war. Norweger und Isländer wurden christlich, ihre Dichtung wurde es nicht. Nicht daß es an geistlicher Poesie gefehlt hätte; eine Lyrik, der neben frostigen christlich umstilisierten Drapas Tiefe und Inbrunst eignen kann, zieht sich von nun an durch die Jahrhunderte, und ihre schönste Blüte darf den Titel *Lilja* mit Recht tragen. Auch die Skalden dichteten Loblieder wie früher auf Thor so nun auf Christus. Aber das Eindringen des Neuen ist hier kein religiös wichtiges Symptom. In der sonstigen Welt hatte dieses Neue jegliches Alte umgestürzt und verdrängt. Im Norden blieb es dabei: Christentum und Heidentum waren nicht wie Feuer und Wasser, man pflegte sie in der Poesie nebeneinander, und auch Christus und die Heiligen ließen sich in der Form der Drapa preisen.

Auf der Gegenseite erlebt nun aber seit dem Bekehrungsjahrhundert das altheimische Stoffgebiet in der eddischen Liedform eine über alles Erwarten reiche

Renaissance, die auch dem Heldenlied neues Blut einflößt. Es ist bemerkenswert, daß dies in den gleichen Jahrzehnten geschieht, die wohl auch schon in Deutschland ein Wiedererstehen der alten Lieddichtung sahen; der Unterschied ist nur der, daß man im Norden zu keiner neuen Form durchstößt, wie im Süden, der auch mit einer neuen Lieddichtung begonnen und so den Antrieb zur Episierung der alten Heldenlieder gefunden hatte. Beiderseits kommen wir ins 12. Jahrhundert, in dem in Deutschland die Liedzeugnisse einsetzen, während sie im Norden durch eine reiche dichterische Wirklichkeit erwiesen sind.

Nun erst wird die Fülle der vorhandenen Heldenstoffe deutlich und kann in einer großen Anzahl von Neuliedern verbreitet werden. Die Überlieferung läßt freilich mehr ahnen, als sie uns Nachfahren vergönnt hat. Das hängt zusammen mit dem Eklektizismus, den das (zuerst aufzeichnende) 13. Jahrhundert bei ihrer Überlieferung übt. Die Masse des immerhin Erhaltenen beweist, daß die Dichtung weder technisch noch geschmacklich noch ihrem Weltgefühl nach eine Einheit darstellte. Man glaubt nach dem Wandel der Stile und Richtungen, daß hier mindestens ein volles Jahrhundert am Werke war, bis die Reihe sich schloß. Das letzte Neue wird sich uns noch als ein Eingeführtes erweisen.

Schwieriger löst sich die Frage, ob auch das Götterlied an dieser Renaissance, wie man die Bewegung wohl nennen darf, beteiligt war. Bei Spätlingen wie *Grougaldr* glaubt man es gern, aber auch ein Gedicht wie das *Odrörirlied*, das sich aus dem Sammelgebilde *Hávamál* hat herauslösen lassen, muß mindestens sehr weit von der heidnischen Zeit abliegen; und überhaupt ist es ja am Platze, in Bezug auf die Liedform und -abgrenzung bei heidnischen Stoffen mißtrauisch zu sein. Unter ihnen befindet sich zweifellos mehr Renaissance, d. h. 12./13. Jahrhundert, als man gemeinhin zuzugeben willens ist.

Junge und alte Liedschicht – das ist hier wie im Süden ein Zeitabstand von einem halben Jahrtausend und mehr (*Hildebrandslied – Nibelungenlied*); die Wandlung von Form und Geist ist im Norden nicht so groß, wie diese lange Spanne vermuten läßt. Aber sie ist doch da und hat im ganzen eine Einigung in der Datierung erlaubt. Denn die innere Entfernung, fast mehr im Menschlichen als im formal Dichterischen, läßt selten einen Zweifel über das Alter aufkommen. Leider ist die Auswahl, so wie sie die Überlieferung uns aufgedrängt hat, recht einseitig, und nicht nur der Zufall hat sie verschuldet.

Das Neue dieser Dichtung läßt sich mit Händen greifen. Ihr Grundcharakter heißt: Heldenromantik. Würde und Tragik sind nirgends angekränkelt, die Bahn des jüngeren *Hildebrandslieds* wird nicht beschritten. Aber wenn das alte Heldenlied eine männische Kunstform war und den männlichen Charakter erhob, auch bei der Frau, so ist die Gefaßtheit der jüngeren Dichtung oft mühsam erkämpft und grenzt an die Theatralik. Die Gefühlsüberströmung, die die alten Stoffe, namentlich die Dichtung um Brynhild und Gudrun, so sehr aufblühen läßt, hat andere, männlichere Fabeln in den Hintergrund gedrängt. Zwar geht es nicht anders, Sigurd muß trotz oder eben wegen seiner sentimentalen Ankränkelung

im Mittelpunkt bleiben. Andere Helden, deren Taten wir brennend gern in Liedform kennen lernen würden, fallen in der Überlieferung unter den Tisch, mit Ausnahme jenes historisch schwer faßbaren Helgi, dem die erschlichene Verwandtschaft mit Sigurd zugute kommt. Die Gestalten, deren Domäne das unheldisch gewordene Heldenlied war, haben die alten Heroen vom Schlage Starkads, Rolf Krakis, Haralds verdrängt. Nur der Prosaroman in seinem unstillbaren Stoffhunger öffnet sich auch diesen ehrwürdigen Gestalten einer heimischen Vergangenheit. Bis 1200 mag der Sieg der Gattung Elegie besiegelt gewesen sein, und gleichfalls der der neuen Mischform, die sich Fornaldarsaga nennt.

Im Lauf des 12. Jahrhunderts waren die Isländer ja das Volk der Saga geworden. Sie wurzelte nach unserer Überzeugung in der Überlieferung der einzelnen Familie und blühte an vielen Stellen spontan hervor. Das 11. Jahrhundert hatte die reiche mündliche Verbreitung innerhalb der Sippe und der kleineren Bezirke gebracht. Das 12. bildete die „Sagaunterhaltung" in immer größeren Dimensionen als Beruf und Kunst der *sagnamenn* aus. Das 13. erst ließ sie zu teilweise mächtigen Literaturwerken aufwachsen. Dennoch ist es kein völlig innerisländischer Entstehungsprozeß, der sich da abspielt. Die Anregung zur Großform der Erzählungskunst weniger als die architektonische Fähigkeit, sie zu verwirklichen, ist doch weithin vom Ausland erlernt. Die alte Argumentation verschlägt auch heute noch: Island und Irland, Nachbarländer trotz des trennenden Meeres, bringen beide eine kunstvolle und sehr überlieferungstreue Erzählart hervor, die schließlich literarisch wird. Sie muß eine Folge des reichen und intimen Verkehrs beider Völker sein. Für Island selbst dachte man sich die Entwicklung zweifellos mit Recht so, daß sie die Vorschule bildete für ein Erzählvermögen, das nun auch weit in die Welt hinausgriff. Freilich nicht weiter, als der Erfahrungskreis manches Isländers reichen mochte.

Daraus ginge nun also hervor, daß die Islendingasaga die älteste der Schwestern ist und der heimische Umkreis zuerst Romanstoffe liefert. Erst später hätte man gelernt, auch Wikingstoffe zu behandeln. Und beide Male hätte Irland eine Art Patenschaft geübt.

Man hat sich die Dinge freilich auch anders gedacht und einen frühwikingischen, germanischen Nährboden für diese Seefahrer- und Heldenromane gefordert. Namentlich die von Felix Genzmer als Urgestalt germanischer Erzählkunst vermutete „Kämpensaga" müßte fern jedem familienhaften Charakter reine Abenteuererzählung gewesen sein. Aus ihr soll als erste der vier Hauptgattungen isländischer Prosa die große Helden- und Abenteuersaga erwachsen sein, und sie erst hätte die Anregung gegeben, auch harmlosere heimische, familienhafte Stoffe in Romanform zu bringen.

Diese Anschauung scheint uns minder wahrscheinlich; zwar das Potenzkriterium wäre mit ihr vereinbar: diese alte Gattung hätte dann gleichmäßig, und solange sie lebte, also bis weit ins 14. Jahrhundert, vielfach ausgestrahlt und

überallhin Erzählstoff geliefert, soweit die nordische Zunge klang. Aber daran muß doch wohl festgehalten werden: starke äußere Wirkung hat zunächst einmal eine starke innere Gewalt zur Voraussetzung. Und sie wird niemals an der landläufigen, geschickt gemachten Abenteuerfabel hängen, sondern nur an dem großen und machtvollen Kunstwerk. Gewiß, man erzählte bei den Germanen seit Urzeiten *til skemtunar*, aber der wirklich schöpferische Moment zeichnet sich nirgends ab, zu dem, wie einst das Heldenlied, so jetzt die prosaische Heldendichtung aus der Tiefe entsprungen wäre. Sie ist, wenn eine Gattung, meist nicht einmal kunstmäßig gepflanzt, sondern es muß viel Flugsamen herübergekommen sein. Es gibt im Gegensatz zu der Fülle meisterlicher Islandsagas im weiten Umkreis der Fornaldarsaga kein Erzeugnis, das man als Schöpfung wirklicher hoher Kunst ansprechen könnte, wie sie jene Saga zu Dutzenden hervorgebracht hat. Die Fornaldarsagas dienen allesamt nur der oberflächlichen Unterhaltung, formen kaum je Szenen und Gestalten, die mit denen der wahren Saga sich vergleichen könnten. Das Handwerk Fornaldarsaga ragt freilich in das Kunstwerk Islendingasaga vielfach herein, namentlich in den Vorgeschichten, die in der *forn öld* spielen, und in eingelegten Episoden, die sich sofort abzeichnen. Daraus ist aber nur zu schließen, daß die Literaten, deren Werke wir der Natur der Sache nach einzig in Händen haben, mit der Zeit fornaldarsagahafte Elemente als unentbehrliche Würze des heimischen Romans ansahen und an sich zogen.

Sicherlich ist die Saga das größte und überwältigendste Neue, das der skandinavische Norden zu bieten hatte, aber sie ist das nur in ihrer ursprünglichen und reinen Gestalt, als ganz und gar heimische Gattung; und erst als man in dieser Enge eine köstliche Erzählkunst zur Reife gebracht hatte, entdeckte man, daß die heimische Wikingfabel und auch die große Welt draußen dankbare Erzählstoffe boten – dankbare, schon nicht mehr wahrhaft große und mit rein künstlerischen Mitteln zu bewältigende. – Danach würde also jenes Jahr 1119, das die erste große mündliche Fornaldarsaga bezeugt, den Eintritt beweisen nicht einer Verfallszeit, denn die neue Gattung lebt ja erst recht auf, aber einer Bastardentwicklung, die eben nur *til skemtunar* erfunden war, und nicht *til fróðleiks*, auch nicht zur künstlerischen Erhebung ihrer Zuhörer.

Die innere Verwandtschaft der beiden Hauptgattungen und Schöpfungen des 12. Jahrhunderts, der Fornaldarsaga und des späten Eddaliedes, tut sich nach vielen Richtungen kund; vor allem darin, daß sie sich einander annähern und Fühlung nehmen. Ein Geist — oder vielmehr ein geistig-gemüthafter Zwiespalt beherrscht sie: der ständige Widerstreit zwischen den beiden Entartungserscheinungen Sentimentalität und geblähtem Heroismus. Das elegische Element überwiegt, und Elegie ist in erster Linie Klagegesang. Die Fornaldarsaga erinnert sich ihres häufigen Ursprungs aus dem elegisch angehauchten Erzählgut und schmückt sich mit dessen Strophen. Damit wurde neuerlich eine Mischform zwischen gebundener und ungebundener Rede geschaffen, wie sie schon die Islendingasaga gekannt hatte. Bei ihr ist freilich die *Lausavísa* historischer Beleg.

Wirklichkeitszitat, in der Fornaldarsaga dient sie keineswegs bloß als geschichtlicher Echtheitsnachweis, sondern stellt eine Art poetischer Fälschung dar. Dennoch ist die Strophe der Fornaldarsaga oft bedeutsam und älter als ihre Prosaumgebung.

Ein letzter Zeitraum kennzeichnet sich durch das Schlagwort: wachsende Überfremdung, die zeitlich freilich zusammenfällt mit dem Einbringen der eigenen Ernte in weite, viel umfassende Scheuern. Das wesentliche, auch äußere Kennzeichen ist nunmehr der praktisch jetzt erst vollzogene und für Zeitgeist und Zeitstil maßgebende Eintritt in das Schreibzeitalter. Der große Einzelgänger Ari hatte es mit seiner *Íslendingabóc* nicht eigentlich eingeleitet, sondern vorausgefühlt und in vielem schon vorgebildet und die erste isländische Altertumskunde gegeben. Ohne ihn kein Snorri, und doch, welcher Abstand zwischen beiden! Hiermit erschließt sich das heimische poetische Wort dem Pergament, und die Arbeit der stillen Namenlosen beginnt, ohne die wir von der ganzen Herrlichkeit des alten Nordens keinen Hauch mehr verspürten. Aber der Geschmack verfällt nun auch auf anderes als das heimische Gut und eignet sich die dichterischen Bücher aus Deutschland und Frankreich an. Man zeigt sich in Island trotz der machtvollen heimischen Eigenerzeugung der Herrschaft schnell der internationalen Mode zugänglich.

Nunmehr scheinen von allen Seiten die Steine zusammengetragen zu dem mächtigen Bau, den das 13. Jahrhundert auf mannigfach zubereitetem Boden errichten soll. Man pflegt denn auch diese Zeit als die Epoche der krönenden Erfüllung, die eigentliche Blüte isländischen poetischen Schaffens zu bezeichnen, und sieht in ihr eine Kraftentfaltung, wie sie den Völkern in Jahrhunderten nur einmal beschieden zu sein scheint.

Wir Nachgeborenen verdanken diesem Jahrhundert, und ihm allein, daß wir die unerschöpflichen Schätze Islands noch in Händen halten. Der Reichtum, der aus diesem Vorrat spricht, scheint den Charakter der Blütezeit zu besiegeln, ebenso wie die Tatsache, daß man nun erst völlig Herr der Mittel zu ihrer Ausbeutung und Ausbreitung wird. Aus der früheren Zeit hat sich kaum eine Zeile erhalten; ohne die Schreibstätten und Schulen des 13. Jahrhunderts keine *Edda*, keine Saga; alles andere scheint nur Vorbereitung und Ansatz, der Gipfel im 13. Jahrhundert erreicht.

Wenn es dennoch zweifelhaft bleiben muß, ob unsere Periode wesensmäßig und gradmäßig der deutschen oder französischen Blüteepoche des Mittelalters zur Seite gestellt werden kann, so nicht, weil die Früchte eines so ungeheuer reichen Herbstes unterschätzt würden. Sie dürfen mit den größten Leistungen der Welt in die Schranken treten. Anfechtbar wäre nur eines: der Zeit um und nach 1200 das ganze Verdienst zuzuschreiben und damit zu verschleiern, was an Vorarbeit zumindest im Jahrhundert vorher geschehen war. Die Saga war um 1200 zweifellos bereits völlig erwachsen; daß sie erst von nun an auf das Pergament fand, ist äußerlich von ausschlaggebender Bedeutung, innerlich mag sie auch noch

gewonnen haben, aber das Jahr 1200 ist die Zeit keines einzigen isländischen Literaturwerkes, in dem Sinne wie 1808 das Jahr der *Wahlverwandtschaften* ist. An diesen hat ein Großer ein Jahr hindurch gearbeitet, an der *Laxdölasaga* schufen viele, Generationen hindurch, bis der Letztberufene den Schlußstein setzte.

Es nimmt jener Zeit und jenem Raum nichts von ihrer absoluten Größe, daß sie rein nur zur Ernte geboren erscheint und mit eigener Aussaat kaum mehr nachhelfen darf und kann. Die Tatsache aber bleibt, daß die Väter dieses geistige Reich erobert haben und das Geschlecht des Jahres 1200 es bereits ererbte; des Gebotes *Erwirb es um es zu besitzen* war man sich dabei allerdings im höchsten Maße bewußt.

Man wird also den Leistungen, um die es sich hier handelt, nicht gerecht, wenn man die Generation um 1200 als hervorragend schöpferisch preist; wie alles in der isländischen Entwicklung eigen ist, sogar einzigartig, so auch das Verhältnis der Generationen, die unbewußten und verschlungenen Eigentumsverhältnisse, die hier herrschten. Reines und volles Verdienst dieser Periode ist nur die schriftstellerische Eigen- und Einzelleistung, wie sie sich etwa in dem Namen Snorri Sturluson kund tut. Wir meinen damit den überragenden Historiker, nicht den Verfasser der *Edda*, die man mit Recht als eines der seltsamsten Bücher bezeichnet hat, die je geschrieben worden sind. Es ist schon nicht mehr wie die *Heimskringla* Blüte, sondern Alexandrinertum, im besten Fall Klassizismus. So gedrängt, erscheint uns in dieser Zeit die Periodenfolge.

Das überhitzte Tempo der letzten Entwicklungsphase kennzeichnet sich aber vor allem dadurch, daß Island, das sich soeben über alles Maß schöpferisch erwiesen hat, nun auch plötzlich seiner Versäumnisse eingedenk, wie aus einem langen Traum erwacht, Augen und Ohren bekommt für die andere Welt. Es öffnet seine Pforten weit für das Fremdgut, das es bisher abgewehrt hat. Die Zeit der Originalität, der ursprünglich schöpferischen Begabung geht zu Ende, Islands Literatur wird europäisch.

Vor allem breitet sich nun ein internationales Romangut aus, und es ist meist aus Frankreich bezogen. Nur die äußere Gestalt braucht sich nicht anzupassen, denn das Nordvolk hatte sich ja längst eine für alle Erzählstoffe gültige Großform geschaffen. Äußerlich betrachtet wurde all dies internationale Erzählgut zur Saga. Man war nicht einseitig, die *Artus*-Dichtung fand herüber, wie die mächtigen Kompilationen deutscher und französischer Heldendichtung in der *Thidrekssaga* und der *Karlamagnússaga*.

Diese spätisländische Dichtung zeigt ihre Unfreiheit durch die wechselnde Alternative eigene Form – fremder Stoff: entlehnte Gestalt eigener Gehalt. Sie verschafft der Reimdichtung Eingang und wandelt die Stoffe von Lied und Saga in die Rimurform. Und es bedeutet den letzten Schritt, als aus der festländischen Quelle nach Erzähl- und Lesedichtung auch das Tanzlied herüberkam, das bald alle Stoffe ergreifen und die nordische Welt überschwemmen

sollte. Seine Einflüsse sind so früh anzusetzen, daß schon die *Edda* um 1250 von ihm zeugt.

Die überreiche Ernte, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eingebracht werden kann, möchte nun also in der Tat den Anschein erwecken, als hätte man es mit einer überquellenden Blütezeit zu tun. Das wäre dennoch wohl nicht die rechte Kennzeichnung. Die Höhe wird allerdings um 1200 erreicht, die Masse aber des weiterschreitenden Jahrhunderts ist bereits Verfall. Doch fand die geniale Vielseitigkeit dieses Volkes noch einen Ausweg aus dem bloßen Geschling internationaler Stoffe und Formen. Anfänge des 12. Jahrhunderts, auch lateinische Bestrebungen des Mutterlandes nutzend, machte sich Island zu guter Letzt noch zur Heimstätte der Gelehrsamkeit. Auch hier zu überwältigender Höhe ansteigend, wo das Heimische vorwog, auch hier von geschäftigem Anpassungsvermögen zeugend, wo etwas von außen zu lernen war. Die Islandkunde in weitestem Sinne scheint auf dem Programm zu stehen. Die *Landnámabók* kündet von den ersten Anfängen der Kolonie, gewissermaßen wissenschaftlich-chronikalisch das zusammenstellend, was aus den Proömien der Saga sich ergab. Die weiteren Kreise zog man, als der große Historiker des Landes Snorri Sturluson seine mächtige Geschichte der norwegischen Könige schrieb, die ja immer die Geschichte der Isländer mitumfaßt. Hier, und abgesehen von dem Hauptgebiet Dichtung, hier allein, wies sich diese nordgermanische Kultur als ebenbürtig neben der südländischen aus. Ohne Fühlung mit dem Kontinent und seiner jahrhundertealten Überlieferung entstand ein absolut Neues und Großes. Daß es eine mittelalterliche Historikertradition und -manier gab, verlernt man hier. Da ist frische Jugend, keine überalterte Schematik. Man möchte das gleiche vom Recht sagen, das dieses Volk jahrhundertelang geübt hatte und auch erst in jener Erntezeit kodifizierte. Das Letzte war, daß man in dem erstaunlichen Land selbst den Mut hatte, für die alte, die heidnische Religion, die nun auch schon ein Vierteljahrtausend ruhte, eine Lanze zu brechen.

Das 13. Jahrhundert ist auf alle Fälle der mächtig aufrauschende, lang angehaltene Schlußakkord von Islands dichterischer Entwicklung. Es wird allenthalben das Fazit gezogen. An dieser Poesie überschauen wir aber mindestens dies Eine nicht: was noch zu tun war, um die wirklich unvergänglichen Meisterwerke der Dichtung in den Stand zu bringen, der ihnen den Ewigkeitswert verbürgen sollte.

Minder empfindlich mag es sein, daß sich für kaum ein Werk auch nur das Jahrzehnt ermitteln läßt, das es endgültig formte. Man könnte versucht sein, das Emporwachsen der großen Sagastoffe in die Buchform als die eigentliche Tat zu verstehen, und stünde dann vor einer Art Blütezeit, die in gemächlichem Ansteigen schließlich ein paar Gipfel erreichte. Aber unser Abschnitt trägt vielleicht doch zu sehr den Charakter der Ernte, der nur noch der Schnitt und die Bergung oblagen, und der das Erträgnis und das letzte Reifen nicht zum eigentlichen Verdienst angerechnet werden darf. Auf alle Fälle: die Züge einer überquellenden

Blütezeit eignen einer Periode nicht, hinter der das Nichts steht. Selbst wenn man die großen Sagas, wozu neuerdings eine gewisse Neigung besteht, bis Jahrhundertende herabzurücken geneigt ist, die Signatur der Blütezeit bleibt Islands 13. Jahrhundert fern. Als bloße Erntezeit betrachtet, quillt das 13. Jahrhundert allerdings von Gaben über; aber es fehlt ihm jeder Neuansatz. Es scheint sich vielmehr anderswo ein- und unterordnen zu wollen, und die im ganzen Norden siegreiche Gattung Ballade streckt ihre ersten Fühler bereits in die eddische Sammlung aus. Mittelalterliche europäische Typik macht der lange herrschenden unvergleichlichen Eigenart Islands ein Ende.

Das gotische Christusbild.

Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen.

Von

Frederick P. Pickering (Sheffield).

Friedrich Ranke († 1950) zum Gedächtnis.

Vorliegender Beitrag ist der in allem Wesentlichen unveränderte Abdruck eines im Juli 1952 an den Universitäten Kiel, Hamburg, Göttingen und Münster gehaltenen Vortrags. Die These selbst ist bereits mehrere Male englischen Kollegen in Manchester, London und Sheffield unterbreitet worden; mögen sie es mir nicht verübeln, wenn ich das auch ihnen Vorgetragene oder Vorgelegte in der zuletzt gebrauchten Sprache veröffentlichen lasse.

Es ist vielleicht ein Mißliches, jetzt in einem Artikel die Hauptargumente (und so viele Zitate) eines in Arbeit befindlichen Buches vorwegzunehmen. Andererseits ist es auch zweckmäßig, eine These zunächst einfach als These wirken zu lassen.

Ein deutsches Prosawerk aus der Zeit um 1350 beschreibt wie folgt Jesu Gefangennahme durch die Juden:

Also griffen sie Xristum an mit dobinder ungestummer dufelischer geberde. yme viel einer in das har, der ander an die cleidere, der dritte yn den bart. Diese drů warin an ym alse ful hunde alse ummer an yme gehangen mothen. . . . Also wart Xrist hin gezogen mit ungestummer, wilder, dobinder unzůt, mit starcken slegin mit gewapinden henden unde fusten uff den nack unde yn die schuldern und uber den růcke und uff das haůbit und an die wangin unde fur die kele unde fur die burst . . . Sie remftin ym daz har von dem haubete, daz die locke des haris an der erdin lagin gestrawet, eyner zoch yn hin mit dem har, der ander zoch en her widder mit dem barte . . . [weitere 12 Druckzeilen]. *Alse sleyften sy in den berg abe . . .* [4 Druckzeilen]. *Also bratin sẙ en zů der portin der stede, daz er nẙ einen rethin drit mit sinen fuzzen geging . . . bis sẙ en brathin in Annas hůs*[1].

Bei den Synoptikern heißt es: „Die aber Jesum ergriffen hatten [*tenentes* oder *comprehendentes Jesum*] führten ihn [*duxerunt, adduxerunt*] zu dem Hohenpriester"; bei Johannes (18, *12*): „die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesum [*comprehenderunt*] und banden ihn [*ligaverunt*] und führten ihn [*adduxerunt*] . . ."

Mir ist kein zweiter europäischer Text bekannt, der so ausführlich und so konsequent wie der eben zitierte die Grausamkeit der Feinde Christi auf dem Wege, und dann beim Verhör, bei der Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzigung beschrieben hätte, oder der nicht wiederholt den epischen Bericht unterbrochen hätte, um längere, fromme oder gar gefühlsselige Betrachtungen über

[1] *Christi Leiden in einer Vision geschaut*, hsg. v. Robert Priebsch, Heidelberg 1936, S. 32f. Vgl. auch Verf., *Christi Leiden* [usw.]. *A critical account of the published and unpublished manuscripts with an edition based on the text of Ms. Bernkastel-Cues 115*, Manchester 1952.

die Bedeutung des Erlittenen anzustellen. Weniger störend wirken die bänkelsängerischen Strophen des sog. *Hohenfurter Liederbuchs* und, trotz aller Rauheiten der Reden und der dem mittelalterlichen Sadismus freien Spielraum gestattenden Bühnenanweisungen, die längeren Passionsspiele[2].

Daß es in der lateinischen und volkssprachlichen Literatur des europäischen Mittelalters Tausende von Werken und Werkchen ähnlichen Inhalts gibt – auf den Grad der Grausamkeit in der Einzelschilderung soll es nicht ankommen – ist ja bekannt. Daß wir es hier mit einem 'passionsgeschichtlichen Gemeingut' zu tun haben, das auch die religiöse Kunst des Mittelalters (und sogar noch die Holzschnittpassion Albrecht Dürers) bis in die letzten Einzelheiten bestimmt hat, weiß oder ahnt jeder Literar- und Kunsthistoriker. Nur über das Woher wußte man bisher nichts Überzeugendes zu sagen.

I.

Vor mehreren Jahren faßte ich den Entschluß, nach einer Erklärung dieser mittelalterlichen Passionsgeschichten zu suchen – oder genauer gesagt, ein aperçu abzuwarten – einer Erklärung, die mich als Philologen besser befriedigen würde, als der übliche allgemeine Hinweis auf 'das religiöse Gefühl' des Mittelalters, auf Askese, die Predigten der Bettelmönche, der Geißler und was sonst noch an Faktoren in der Zeit bis zur Reformation dazu beigetragen haben mag, die ekstatische Betrachtung des Leidens Christi zur beliebtesten frommen Übung zu machen. Ich glaube nunmehr eine Erklärung und eine Methode gefunden zu haben, indem ich die in den mittelalterlichen Texten gebrauchten Worte zur fast ausschließlichen Grundlage der Untersuchung mache. Mir will es jetzt scheinen, daß das 'religiöse Gefühl', dem die oben zitierte Stelle Ausdruck verleiht, seinerseits großenteils durch eine Worttradition hervorgerufen wurde, welche sich letzten Endes auf biblische und kirchliche Autorität stützt. Das wahrscheinlich zu machen, ist der Zweck dieser kurzen Abhandlung.

Mit der typischen mittelalterlichen Behandlung aller Vorgänge und Szenen von Gethsemane bis Golgatha kann ich mich hier nicht eingehend befassen: einige wollen wir daher nur beiläufig, teilweise unter Vorwegnahme der noch zu begründenden Methode, erwähnen und im übrigen unsere Aufmerksamkeit vornehmlich der Kreuzigung widmen.

Jesu Gefangennahme und die Rückkehr vom Ölberg wird im Mittelalter meistens rhetorisch behandelt. Im Text des Neuen Testaments heißt es beispielsweise „sie führten ihn", was aus bald näher zu erklärenden Gründen mindestens folgendes besagen will: „die Hunde, die ihn umgeben hatten, führten ihn wie ein Lamm zur Schlachtbank, wobei er seinen Mund nicht auftat" d. h. unter Verwertung derjenigen prophetischen Texte aus dem Alten Testament, welche die Kirchenväter ein für allemal auf diesen Vorgang (ja auf alle

[2] *Ein deutsches geistliches Liederbuch aus dem XV. Jhdt. nach einer Hs. des Stiftes Hohenfurt*, hrsg. v. W. Bäumker, Leipzig 1895.

Fälle, wo er „geführt" wurde) bezogen hatten: *Ps.* 22 (21) *17*, *Jes.* 53,7, *Jerem.*11, *19*. Aufgabe des mittelalterlichen Nacherzählers war es, das so Gegebene sprachlich auszuarbeiten und ferner vielleicht noch die Tätigkeit der „Schar" in die Tätigkeiten von 'diesem, jenem und dem dritten' aufzulösen.

Die mittelalterlichen Darstellungen des *Verhörs* und der *Verspottung* Christi stützen sich im allgemeinen auf die Worte der Evangelien, ohne weitere Ausgestaltung, es sei denn, daß zusätzliche Anklagen aus apokryphen Büchern (dem prophetischen 2. Kap. der *Weisheit Salomos* und dem *Nikodemus-Evangelium*) übernommen werden, und daß *Jes.* 50, *6* herangezogen wird.

Die *Geißelung* Christi, welche die Evangelien mit einem einzigen Wort abtun (*flagellatum* oder *flagellis cæsum*, *tradidit*; *flagellavit*), wird im Mittelalter zu einem umständlichen Ritual mit Geißeln, Ruten, Stangen und Ketten, woran sich bis sechzehn Kriegsknechte beteiligen[3], und zwar je zwei für jede Anklage – eine Folgerung aus den biblischen „zwei Zeugen". Wie diese Episode im Laufe der Jahrhunderte entwickelt wurde, ist mir ziemlich klar, nur muß die ausführliche Behandlung auf eine andere Gelegenheit verspart bleiben. Von der Marmorsäule, an die Christus nach mittelalterlicher Auffassung vor der Geißelung gebunden wurde, und von einigen weiteren Einzelzügen wird noch in anderm Zusammenhang zu sprechen sein. Es handelt sich sonst auch hier, wie bei der Gefangennahme, um rhetorische (und für das Drama wohl 'choreographische') Ausgestaltung unter Verwertung verschiedener alttestamentlicher Prophezeiungen, vor allem *Jesaia* (1, *6*): *a planta pedis usque ad verticem non est in eo sanitas*. Es wird eine Geißelung entwickelt, in der „von der Fußsohle an bis aufs Haupt" jede Stelle in Wirklichkeit getroffen wird.

Ich komme nun im einzelnen auf die *Kreuzigung* zu sprechen. Es gibt kaum eine mittelalterliche Passionserzählung, die sich mit dem einen Wort der Evangelisten (*crucifixerunt*) begnügt hätte. Seit etwa 1220 waren dem mittelalterlichen Prediger, Schriftsteller oder Maler zwei mögliche Worttraditionen beinahe so vertraut wie die Berichte der Evangelisten selbst: beide gehören zu dem Erzählgut, das wir vorläufig noch das 'passionsgeschichtliche Gemeingut des Mittelalters' nennen werden. Die Hauptzeugen dieses Gemeingutes sind bekanntlich:

1. der sogenannte *Dialog des hl. Anselm und der hl. Jungfrau*, wovon ein Text bei Migne, *Patr. Lat.* 159, Sp. 271f., abgedruckt ist.
2. die *Meditationes über das Leben und Leiden des Herrn*, die dem seraphischen Doktor, Bonaventura, zugeschrieben wurden. (Abgedruckt A. C. Peltier, *S. Bonaventuræ*, *Opera Omnia*, Bd. XII, 509f., Paris 1868.)
3. (in der Form einer Marienklage) der *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus*, der dem hl. Bernhard zugeschrieben wurde. (Text bei Migne, *Patr. Lat.* 182, Sp. 1133f.)

[3] So in *Christi Leiden* [usw.]; ähnlich in *Sælden Hort*, Dt. Texte des MAs. XXVI, 1927, V. 9415f.

Andere erzählende Texte, wie die *Vita Rhythmica*, und nicht-erzählende Traktate (*Stimulus Amoris*, *Vitis Mystica*) mögen in dieser gegenwärtigen Untersuchung außer Betracht bleiben. Wer diese Werke – von denen es zahlreiche lateinische und schier unzählige volkssprachliche Übersetzungen und Bearbeitungen gibt – verfaßt hat, genau wann sie entstanden sind und wie sie untereinander zusammenhängen, das alles ließe sich vielleicht von einem Halbdutzend Gelehrter in fünfjähriger Arbeit feststellen. Von den Texten wie sie uns heute gedruckt vorliegen, können wir nur grob sagen, daß sie zusammen die der Zeit zwischen 1200 und 1250 angehörende, volle mittelalterliche Ausgestaltung der Passionsgeschichte darstellen.

Um den Inhalt dieses 'passionsgeschichtlichen Gemeingutes' näher zu beleuchten, will ich, soweit es tunlich ist, vulgärsprachliche Bearbeitungen heranziehen. Zwischen 1315 und 1330 etwa übersetzte Robert Manning of Brunne des Pseudo-Bonaventura *Meditationes* in englische Verse. Über die Kreuzigung schreibt er wie folgt:

Beholde what werkmen þere wykkedly wroȝt:
Some dyggen, sum deluyn, sum erþe oute kast,
Some pycchen þe cros yn þe erþe fast;
On euery syde sum laddres vpp sette,
Sum renne aftyr hamers, some nayles fette [holen].
[Maria bedeckt Christi Lenden mit einem Tuch.]
Twey laddres ben sette þe cros behynde,
Twey enmyes on hem smartly gun glymbe,
With hamers and nayles sharply whet:
A shorte ladder before was fet,
þere as þe fete shorte weren . . .[4]

Bei dieser Form der Kreuzigung mit dem aufrechten Kreuz muß Christus die kurze Leiter vor dem Kreuz hinaufsteigen, streckt dann die Arme aus und ruft Gott um Gnade für die Menschen an. Man treibt Nägel durch seine Hände, seine Adern platzen. Man entfernt die Leiter und zieht an seinen Füßen („weil die Beine kurz waren") *tyl þe cros kraked, alle þe ioyntes brasten atwynne* (662f.).

In der sog. *Northern Passion* vom Anfang des 14. Jhdts. finden wir 'die andere' Form der Kreuzigung. Hier heißt es, das Kreuz sei vorher hergerichtet worden; die Löcher für die Nägel seien vorher gebohrt worden. Christus wird dann auf das Kreuz gelegt, und es zeigt sich, daß der Abstand zwischen den Löchern zu groß ist:

A drowen is fet ouer þe bor neith a span long,
His schankes þe breken, wo was him begon[5].

[4] Hsg. v. J. Meadows Cowper, Early Engl. Text Soc., 1875, V. 610f. u. 629f.

[5] *The Northern Passion* (Supplement), hsg. v. W. Heuser und F. A. Foster, Early Engl. Text Soc. 183, 1930, V. 1524f.

Nach dem Ziehen der Glieder und dem Einschlagen der Nägel wird das Kreuz in eine tiefe Grube gesenkt: „dann ließen sie es hart in die Grube fallen, um seine Schmerzen zu vergrößern, so daß Sehnen und Adern auseinanderrissen; und stießen es auf und nieder, um ihm auf alle Art weh zu tun". Diese Kreuzigung *jacente cruce*, als deren Quelle gewöhnlich der *Dialog* Pseudo-Anselms angegeben wird, begegnet mindestens ebenso häufig wie die uns vielleicht vertrauter anmutende Kreuzigung *erecto cruce*: beiden gemeinsam ist das Strecken der Glieder, jeweils aber anders motiviert.

Die Herausgeber mittelalterlicher Passionsgeschichten geben sich meistens mit der Feststellung zufrieden, ihr Text biete 'neben Biblischem die im Mittelalter üblichen legendären Erweiterungen' – vielleicht mit einem Hinweis auf einen oder mehrere der eben zitierten lateinischen Texte, Pseudo-Anselm, Pseudo-Bonaventura usw. Mit dem Ursprung dessen, was bei Pseudo-Anselm und den andern steht, hat man sich meines Wissens nie eingehender befaßt. Der Ursprung läßt sich aber entdecken. Hier, bei der Kreuzigung, handelt es sich allerdings um mehr als eine bloß rhetorische Bearbeitung von prophetischen Texten des Alten Testaments. Ehe wir zu einer positiven Darlegung der stattgefundenen Entwicklung schreiten können, müssen wir uns mit einigen bisherigen Vermutungen auseinandersetzen.

II.

Wie gesagt, begnügen sich die meisten Herausgeber mit einem Hinweis auf eine mehr oder weniger unmittelbare Quelle. Weitere etwaige Vermutungen, die sich ja jedem aufdrängen, werden selten gedruckt; man gibt höchstens ein paar geistesgeschichtliche Bemerkungen zum besten und läßt die Frage offen.

Die Vermutung, man habe sich im Mittelalter ebensogut wie in der Neuzeit über römische Kreuzigungen informieren, und daraufhin den spärlichen Bericht der Evangelisten ergänzen können, ist ernst zu nehmen. Darauf ist aber zu erwidern: das Mittelalter wußte, daß Geißelung und Kreuzigung zum römischen Strafverfahren gehörten; wie aber Christus gegeißelt und gekreuzigt wurde, darüber brauchte man die römischen Schriftsteller nicht zu befragen (s. unten). Wohl sagt Petrus Comestor: *sancitum erat a romanis ut crucificiendus prius flagellatur*; tatsächlich gedenkt Isidor in einem Abschnitt *De poenis in legibus constitutis* der Kreuzigung der zwei Schächer![6] Die Geißelung und die Kreuzigung aber als eine Geißelung, eine Kreuzigung aufzufassen, wäre im Mittelalter eine Blasphemie gewesen.

Dem Antisemitismus des Mittelalters wird man die Anhäufung grausiger Einzelheiten auch nicht direkt zuschreiben dürfen. Wie sich später ergeben wird, geht die Bezeichnung der Juden beispielsweise als „Hunde" auf den 17. Vers des 22. (21.) Psalms zurück: *quoniam circumdederunt me canes multi.* Auf die Ver-

[6] *Historia Scholastica*, Migne 198, 1628 – eine Entlehnung aus des Hieronymus *Comment. in Matth.*, Migne 26, 208; Isidor, *Etym. Lib.* V, xxvii, 34.

wertung dieses Psalms wird noch verschiedentlich hinzuweisen sein. Die Adjektiva „tobend", „wild", „ungestüm" stammen aus den üblichen Auslegungen des 13. Verses desselben Psalms, oder sind u. a. aus *frenduerunt super me dentibus suis* (*Ps.* 35/34, *16*) abgeleitet, usw. Das ist vom Standpunkt der Textgeschichte das Primäre; sekundär kommt ja der Antisemitismus hinzu – ohne aber die alten Bezeichnungen und Epitheta zu verdrängen.

Es wird oft der Gedanke ausgesprochen, daß die Leidensgeschichten anderer Glaubenszeugen, wie man sie in Heiligenlegenden liest, einen Einfluß auf die Passionsgeschichte geübt hätten. Das Beweismaterial für einen derartigen Einfluß fehlt und wird sich auch nie erbringen lassen.

Kann es sich in diesen mittelalterlichen Darstellungen möglicherweise um den Niederschlag einer langen, innigen Betrachtung der Passion im Zustande der Verzückung handeln? Das kann kaum der Fall sein, denn die Offenbarungen der hl. Brigitte und der vielen Mystiker sind, sobald sie die Kreuzigung selbst schildern, weiter nichts als verbrämte Abwandlungen jener Worte und Redewendungen, die zum festen Bestand des 'passionsgeschichtlichen Gemeinguts' gehören.

Wie steht es mit Pilgerberichten aus dem Heiligen Lande? Das einzige, wovon wir mit ziemlicher Sicherheit sagen können, daß es in die typische mittelalterliche Passionsgeschichte aufgenommen wurde, weil Pilger es gesehen hatten, ist die blutbespritzte Marmorsäule der Geißelungsszene. (Es ist mir nicht gelungen, bei den Kirchenvätern eine Stelle zu finden, die die Säule auf Grund eines Bibeltextes zu rechtfertigen suchte; zahlreich sind andererseits Behauptungen wie die des Petrus Comestor: *adhuc columna cui alligatus fuit Jesus vestigia cruoris ostendit*[7]. Fragmente der Marmorsäule gehörten tatsächlich zu den heiligen Reliquien.) Zur Kreuzigungsdarstellung scheinen Pilgerberichte aber keine Züge geliefert zu haben.

Können Malerei, Buchillustration und Bildhauerkunst als Quellen in Betracht kommen? Die Antwort auf diese Frage würde eine eigene Abhandlung verlangen und muß verneinend ausfallen. Mit Recht betrachten die Kunsthistoriker ein episches Motiv der christlichen Ikonographie erst dann als erklärt, wenn der Text, den es illustriert, gefunden ist[8]. (Gegen Ende des Mittelalters muß man aber damit rechnen, daß die volkstümliche, erbauliche Literatur vielfach von den darstellenden Künsten beeinflußt wurde. Bis etwa 1250 haben das gesprochene Wort der Predigt und das geschriebene des Traktats den Vorsprung.)

Nur noch eine Einzelheit sei herausgegriffen: die Angabe, daß bei der Kreuzigung die Glieder Christi „mit Seilen gestreckt" worden seien. Man hat dafür folgende, scheinbar rationale Erklärung zu geben versucht. Es handle sich hier um eine Episode, auf welche zuerst die Verfasser von Passionsspielen verfielen.

[7] *Hist. Schol.*, Migne 198, 1628; so auch *Glossa Ordinaria*, Migne 114, 345 und (wohl zuerst) bei Hieron, *Ad Eustochium virginem*, Migne 22, 884.

[8] Diese Anschauung liegt beispielsweise den Werken von Emil Mâle (*L'art religieux au moyen âge*, 3 Bde., 5. Aufl., 1947 f.) und Gabriel Millet (*Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, 1916) zugrunde.

Ein Schauspieler konnte höchstens im mimischen Spiel ans Kreuz genagelt werden; in Wirklichkeit wurde er daran gebunden. (Häufig wiederkehrende Ausdrücke und Wortbildungen wie „mit Nägeln gebunden", „Nagel-gebände" scheinen für diese Erklärung zu sprechen.) Es wurde also, so lautet diese Erklärung, um die Einführung der im Spiel unentbehrlichen Seile zu rechtfertigen, das Strecken mit Seilen erfunden[9]. Das ist aber unmöglich, denn im Laufe seiner Entwicklung übernimmt das Passionsspiel eine Tradition, die das Strecken mit Seilen schon enthält.

Wir haben es auch nicht mit rein legendären Zuwüchsen zu tun. Wohl sind die Legendenmacher gleichzeitig am Werk: ihr Material ist aber ein anderes. Sie berichten uns von der Geschichte des Kreuzes selbst, vor und nach der Kreuzigung, und von den Augenzeugen des Leidensweges – von Veronika, dem ewigen Juden, Longinus, Joseph und „den Marien". Die Legendenbildung beginnt schon in den apokryphen Büchern des Neuen Testaments, über die es sich verlohnt, hier ein Wort einzuschalten. Die *Kindheitsevangelien* geben ausführliche Nachricht vom Leben der hl. Jungfrau und von den Wundern der Kinderzeit Christi; zu der eigentlichen Passionsgeschichte fügen sie nur weniges hinzu. Das *Evangelium des Nikodemus* (dessen Entstehung frühestens ins 4. Jhdt. fällt) läßt Pilatus und sein Weib eine größere Rolle spielen und nennt die Schächer bei Namen; es erweitert die gegen Jesum im Verhör erhobenen Anklagen und bringt andeutungsweise eine erste Ausgestaltung der Geißelung mit der Angabe, Pilatus habe befohlen, daß Christus (die aus dem Alten Testament und 2. *Kor.* 11, *24* bekannten) „vierzig Streiche weniger eins" erhalte. Bei der Kreuzigung selbst aber beschränkt sich auch Nikodemus auf die bloße Tatsache ohne nähere Beschreibung[10].

III.

Gehen wir aber nun zu positiven Erklärungsversuchen über. Die mittelalterlichen Nacherzähler der Passionsgeschichte wußten sehr wohl, daß vieles von dem, was sie berichteten, nicht in den Evangelien enthalten war. *Unde wȳ daz sie, das sin vil in deme ewangelio nit enste . . .* (*Christi Leiden*, S. 26, *12*); *audi Anselme, quod modo referam nimis est lamentabile, et nullus evangelistarum scribit* (Pseudo-Anselm, *Dialogus* [usw.], Caput X). Sie waren aber auch überzeugt, daß hinter diesem Mehr irgendwie die Autorität der Kirche stand, und daß an dessen festen Formulierungen fast ebensowenig geändert werden durfte wie an den Worten der

[9] Gedruckt finde ich diese Erklärung nur bei Froning, *Drama des MAs.* (DNL) I, S. 276; ich habe es bereits zweimal erlebt, daß Kollegen nach einigen Minuten Überlegung diese Erklärung *ex nihilo* schufen; andere, denen ich sie vortrug, fanden sie „genial".

[10] Die sog. griechische Rezension B des Nikodemus mit ihrer bemerkenswerten Ausgestaltung der Kreuztragung und einer Marienklage – ein Werk, das die Kunsthistoriker anscheinend irregeführt hat – ist aller Wahrscheinlichkeit nach spätmittelalterlich, kaum vor 1250 verfaßt. Zu dieser Frage vgl. M. R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924, S. 94f. und bes. 115f.; Texte bei Tischendorf und *Ante-Nicene Christian Library*, Bd. XVI, 1870, S. 169f. (= Gr. Rez. B).

Evangelisten. 'Pseudo-Anselm' würde aber staunen, wenn er wüßte, wieviel Mühe man sich heutzutage geben muß, um diese seine Überzeugung zu begründen – in den Kirchenvätern seine Autorität wiederzufinden. Sie steht aber da, allerdings nicht in kodifizierter Form, und den folgenden Ausführungen würde er auch kaum über die nächsten zwei Abschnitte hinaus folgen können.

Den Schlüssel geben uns die Worte Christi (*Lukas* 24, *44*): *quoniam necesse est impleri omnia quae scripta sunt in lege Mosi, et prophetis, et psalmis de me.* Man bedenke, daß Christus nicht allein diese Worte sprach, sondern auch selbst Anleitungen gab für das Verständnis des Alten Testaments, indem er daraus zitierte und die Verbindung zwischen seinen drei Tagen im Grab und Jonas, zwischen seinem eignen Kreuzestod und der Erhöhung der ehernen Schlange durch Moses herstellte. Diejenigen weiteren Weissagungen des Alten Testaments, die ihres Wissens in Erfüllung gegangen waren, hatten auch schon die Evangelisten in ihren Bericht aufgenommen, das war klar. Hatten die Evangelisten aber die Erfüllung von Prophezeiungen auch jederzeit erkannt? Das Wissen und Können der Evangelisten, besonders der drei 'Synoptiker', schätzten die gelehrten Kirchenväter eben nicht sehr hoch ein. Eusebius sagt in der *Kirchengeschichte* (III, 24), der Evangelist Johannes stehe mit Recht an vierter Stelle, denn die drei ersten seien, wenn auch ehrwürdige und von Gott inspirierte, jedoch ungelehrte, einfache Männer gewesen, die es weder verstanden noch begehrt hätten, die Lehre des Meisters in ansprechender und schöner Sprache vorzutragen. Von den Jüngern und den Aposteln sagt Augustin ähnliches (*Civ. Dei*, XVIII, xlix). Diese Meinung erbt sich fort in der Form, die Evangelisten hätten nicht alles erzählt, hätten vieles ungesagt gelassen (zwischen Lehre und Geschichte wird keine deutliche Unterscheidung gemacht):

Dȳ fier ewangelisten schriben dan abe [davon: von der Passion] *kurczliche und alleine daz daz notdurftig ist unde waz unde liezzin daz andere bliben* (*Christi Leiden* [usw.], S. 26, *16*f.).

Diesen Stellen wollen wir aber lieber nicht allzuviel Gewicht beilegen. Was in dem mittelalterlichen Schrifttum über die Passion als 'gewißlich wahr', ohne gerade aus den Evangelien zu stammen, hingestellt wurde, ist das Ergebnis jahrhundertelanger Bemühungen der Kirchenväter, im Alten Testament die omnia zu finden, deren Erfüllung, von Christus verkündigt, durch die Evangelisten aber nicht bestätigt worden war. *Omnia*: das sind Worte, Rollen, Geschehnisse, Dinge – in ihrer Bedeutung nur von denjenigen zu erkennen, welchen nach dem Wort des Apostels Paulus die *discretio spirituum* (I. *Kor.*, 12, *10*) verliehen war. Es gibt, wie Augustin sagt, „in der hl. Schrift Tiefen der Prophezeiung [*altitudo scripturarum divinarum quibus prophetatus est Christus*], woran die Eifrigen ihren Geist üben können; wer ihn gefunden hat, den sie verkünden, dem werden sie sich offenbaren" (*Civ. Dei*, XVIII, xxxii).

Uns Heutigen fällt es äußerst schwer, die hl. Schrift – vor allem das Alte Testament – so zu lesen, wie man sie in frühen christlichen Jahrhunderten und

noch während des ganzen Mittelalters gelesen hat. Zur vierfachen Auslegung der Worte selbst kam die Auslegung der Bilder – die Typologie. Um aber dem mittelalterlichen Nacherzähler oder Darsteller der Leidensgeschichte gerecht zu werden, muß man – wo es nottut – versuchen, sich seine Betrachtungsweise zu eigen zu machen, denn seine Aufgabe war es wohl oft, nicht nur den neutestamentlichen Bericht, sondern auch das durch die Väter aus den „Tiefen der Prophezeiung" Gewonnene (ihm durch Predigt, Belehrung oder einfache Anweisung Nahegelegte) zu bearbeiten.

Auf mögliche Auswirkungen dieser Betrachtungsweise, vor allem in bildlichen aber auch in schriftlichen Darstellungen, muß man gefaßt sein. Sie kann natürlich für uns leicht durchschaubare Folgen haben. Für das Mittelalter waren Isaak, der das Holz für die eigene Opferung trägt, und Christus, der sein Kreuz trägt, als vorchristliche und christliche Geschichte getrennte Vorstellungen: unter dem anderen Gesichtspunkt, als Typus und Antitypus, waren sie nicht zu trennen: sie wurden gern nebeneinander dargestellt; in diesem Fall bleibt es fast immer beim Nebeneinander. Sie kann aber Folgen haben, die wir nicht sofort als solche erkennen. Die von Moses erhöhte eherne Schlange und Christus am Kreuz waren prophetisches Bild und erfüllte Prophezeiung. In dem Versuch des mittelalterlichen Künstlers, beide Aspekte der Kreuzigung gleichzeitig festzuhalten – eher als in irgendeinem 'Stil' –, kann man den Ursprung der S- oder Z-Linie so mancher Kreuzigungsdarstellungen vermuten. Das wäre kein Neben- sondern ein Übereinander: der Künstler hätte dann aus dem neutestamentlichen Wort eine direkte Anweisung herausgelesen: *sicut Moses exaltavit serpentem, ita exaltari oportet Filium hominis* (*Joh.*, 3, *14*). Ein weiteres Beispiel: die Verspottung Christi auf dem Leidensweg durch Kinder, die ihn mit Kot bewerfen, ist deutlich eine Übertragung der Verspottung Elisas durch die Knaben (II *Könige*, 2, *23*). Das Motiv kommt in spätmittelalterlichen Bildern vor; man vergleiche aber auch – denn das Motiv ist ein episches – folgende Texte:

(a) *Exitur etiam in Calvariæ locum, ubi verus Elisæus ab insensatis pueris irrisus . . . ascendit itaque crucem calvus noster.*

(b) *Sequebantur etiam pueri projicientes lutum et lapides.*

(c) *. . . da du wurd von dem richter in den schamlichen tod des crutzes verurteilt . . . und von den kinden mit horwe under din antlút geworffen*[11].

IV.

Betrachten wir zuerst einmal genauer, auf welche Weise Worte aus dem Alten Testament sozusagen ins Neue übernommen wurden, weil sie für das Mittelalter schon in ihrem einfachsten und buchstäblichsten Sinne prophetisch neu-

[11] Die Zitate: (a) S. Bernhard, *De loco Calvariæ*, Migne 182, 932. (b) Pseudo-Anselm, *Dialog* [usw.]. Caput VIII. (c) das Seuse zugeschriebene *Minnebüchlein*, bei H. Bihlmeyer, Seuseausgabe, 1907, S. 542, 17 f. Vgl. *Weisheit Salomos* 2,*20* (*morte turpissima*) die Quelle für *schamlich* und Synonyma. A. Rohde, *Passionsbild u. Passionsbühne*, Furche-Kunstverlag, Berlin 1926, Abb. 22 (Hans Multscher, *Kreuztragung*).

testamentliche Geschichte darstellten. In diesem Zusammenhang interessiert uns vor allem der 22. (21.) Psalm (*Necesse et impleri . . . omnia de me . . . in psalmis*). Schon die Evangelisten hatten reichlich aus diesem Psalm geschöpft: „mein Gott, warum hast du mich verlassen", „sie haben meine Hände und Füße durchgraben" (letzteres nur mittelbar bei der Überzeugung des ungläubigen Thomas im Johannesevangelium – die Synoptiker erwähnen das Nageln ans Kreuz überhaupt nicht). Sie machten ferner Gebrauch vom Kopfschütteln der Feinde, von der Teilung der Kleider. Nicht verwertet wurden dagegen V. (15 und) 18, und hier beginnt die Entwicklung, an deren Abschluß wir Pseudo-Anselm finden; er schreibt:

[. . . *et nullus evangelistarum scribit.*] *Cum venissent ad locum Calvariæ ignominiosissimum, ubi canes et alia morticina projiciebantur, nudaverunt Jesum unicum filium meum totaliter vestibus suis, et ego exanimis facta fui; tamen velamen capitis mei accipiens circumligavi lumbis suis. Post hoc deposuerunt crucem super terram, et eum desuper extenderunt, et incutiebant primo unum clavum adeo spissum quod tunc sanguis non potuit emanare; ita vulnus clavo replebatur. Acceperunt postea funes et traxerunt aliud brachium filii mei Jesu, et clavum secundum ei incusserunt. Postea pedes funibus traxerunt, et clavum acutissimum incutiebant, et adeo tensus fuit ut omnia ossa sua et membra apparerent, ita ut impleretur illud Psalmi: 'Dinumeraverunt omnia ossa mea'* (Caput X).

„Auf daß in Erfüllung gingen die Worte des Psalms (oder des Propheten)" – die Formel, die beinahe jede Episode und jedes Bild in den neutestamentlichen Apokryphen schließt! Nun ist aber zu bemerken, daß nur der begründende Vorgang (das Strecken mit Seilen) hier jüngeren Datums ist[12]. Das statische Bild, des am Kreuz gestreckten Christus hat die Autorität der Kirchenväter, die die Psalmstelle eben in diesem Sinne auslegten:

et dinumeraverunt usw.:

– *in cruce distenta conspexerunt membra sua*, womit man vergleichen wird: *fixerunt manus meas et pedes meos, numeravi omnia ossa mea, quæ ipsi respicientes viderunt in me* (Hieron., Migne 26, 882 u. 28, 1143).

– *dinumeraverunt in ligno crucis extenta omnia ossa mea.*

– *quando pendens extentus erat in ligno. Non potuit melius describi extensio corporis in ligno.*

Ecce intellegimus quæ passus est: dinumerata sunt ossa ejus, irrisus est, divisa sunt vestimenta ejus (Augustin, Migne 36, Sp. 169 u. 175f.).

[12] Theoretisch noch jüngeren Datums ist der weitere begründende Zug von den zu weit auseinander gebohrten Löchern, den ich oben (*Northern Passion*) als typisch für die Kreuzigung *jacente cruce* nach Pseudo-Anselm hingestellt habe. Ich hoffe an anderer Stelle wahrscheinlich zu machen, daß es sich aber hier tatsächlich um ein älteres Motiv handelt (s. unten, die Ausführungen über die Harfe), das einige Verfasser anstößig fanden und wegließen. Man vergesse nicht, daß der *Dialogus* bei Migne auf zwei Hss. fußt. – *zo dem loch enkunden si neit gereichen, dar die nale inne soulden stechen* usw. heißt es in *Anselmus Boich*, hsg. v. Schade, *Niederrhein. Ged. des XIV. u. XV. Jhdts.*, Hannover 1854, V. 835f.

Hier ist, wie gesagt, von gestreckten Gliedern die Rede – man beachte die Partizipia: *extenta*, *extentus* (*extensio* ist schwieriger) –, kaum aber von einer Streckung als einer Handlung; eher wird das Zählen (und Zuschauen) als Handlung aufgefaßt. In dieses statische Bild brachte das Mittelalter Bewegung, indem es auf die nötigerweise vorangegangene Handlung zurückgriff und sie begründend berichtete. Aber auch dann, als das Strecken selbst in den Vordergrund gerückt wurde, wies man noch gern auf das fertige Bild, auf die erfüllte Prophezeiung, hin; so zum Beispiel besonders deutlich in dem *Brixener Passionsspiel*, wo, nach einer ausführlichen Darstellung des Streckens mit Seilen und der Aufrichtung des Kreuzes, David auftritt:

Die weyl maria nider Sinckht, Reimbt Davidt:

Als ich am 21. psalm zwar
Gesprochen hab frey offenwar:
Seine hend und fues sy haben
Gar jemerlich durch graben,
Das im alle seine gepain
Gezelt sein worden allain:
Secht Nu all zu diser frist,
Ob ietz sölichs nit geschechen ist![13]

An die Psalmstelle brauchte aber nicht immer wieder erinnert zu werden. So sagt Berthold von Regensburg in einer Predigt über die Messe (nach der *elevatio*):

Dar nach strecket der prister di arme sere von ime, daz bezeichent daz unser herre gedent wart an das heilege cruce als ser, daz man allez sine gebeine gezelt mohte haben durch sin huet[14].

Hier haben wir also einen höchst wichtigen Text aus dem Alten Testament, der in die Folge der Passion, und zwar als reine Geschichte, aufgenommen wurde: 'Christus war (oder wurde) am Kreuz dermaßen (mit Seilen) gestreckt, daß man alle seine Gebeine zählen konnte', und man erinnert sich, daß es neben der S-Form eine zweite Form des mittelalterlichen Kruzifixes gab, die den Körper straff gespannt zeigt, so daß alle Rippen (oft auch Sehnen und Adern – s. Abschnitt VI, unten) hervortreten. (Diese zweite Form ist insofern 'realistisch', als sie von einem geschichtlich verstandenen Text herrührt, die andere, auf ein Bild [Typus] zurückgehend, 'symbolisch'.) Beide Formen vertrugen sich mit der hl. Schrift und waren 'wahr'; bei der Wahl mag hier und da ein 'Stilgefühl' mitgeholfen haben.

[13] *Brixener Passion* (die jüngeren Teile) bei J. E. Wackernell, *Altd. Passionsspiele aus Tyrol*, Graz 1897, S. 409. Auch hier die Begründung: *wan die löcher sein geportt zu ueytt* (S. 406, V. 2508), wie auch andeutungsweise im *Sterzinger Spiel*, ebda., S. 135, V. 2132f.

[14] Zitiert aus F. J. Mone, *Schauspiele des MAs.*, 2 Bde., 1846, II, 357. Vgl. Augustin zu *Ps.* 73 (72), 5: *in nomine tuo levabo manus meas.* – *levavit pro nobis Dominus noster manus in cruce et extensæ sunt manus ejus in cruce*, Migne 36, 755. S. oben das Zitat (mit verbindendem Text) aus Robert Manning.

Vergessen wir nicht den Propheten Jesaia (dessen Bedeutung für die Vorstellung vom Schmerzensmann kaum hervorgehoben zu werden braucht), von dem Hieronymus und Augustin meinten, er sei so reich an Prophezeiungen, daß manche ihn eher für einen Evangelisten halten möchten[15]. Das 53. Kapitel des *Jesaia* wird als Prophezeiung der Passion – als Quelle schlechthin – aufgefaßt; nur konnten die verschiedenen Versikel ungleichmäßig für die Ausgestaltung der Passionsgeschichte verwertet werden; Versikel aus andern Kapiteln waren mindestens ebenso ergiebig (s. oben). Bemerkenswert ist es, daß auch da, wo die Evangelisten sprechen, die Worte des Jesaia – vor allem in der Predigt – bevorzugt werden können, so *Jes.* 50, *6*: *corpus meum dedi percutientibus, et genas meas vellentibus: faciem meam non averti ab increpantibus, et conspuentibus in me.* Diese Worte waren 'besser' als die der Augenzeugen: sie waren die Worte, die Christus selbst 'durch Jesaia' sprach. Sie bieten aber auch hier und da dem Erzähler und darstellenden Künstler ein Mehr. Die Worte *corpus meum dedi*, in Verbindung mit *dorsum meum* des 129. 128. Psalms, V. 3 – Luther und die englische Bibel setzen „Rücken (back)" an beiden Stellen –, bestimmen die Disposition der Gestalten in vielen Geißelungsszenen[16].

V.

Auffallender als der Gebrauch alttestamentlicher Worte in ihrem einfachsten, buchstäblichen Sinne als Aussagen über die Geschehnisse der Karwoche – und ebenso wichtig für unsere Untersuchung – ist das gefährliche Spiel, das mit den Metaphern der prophetischen Bücher getrieben wurde.

Uns mutet es vielleicht zunächst nur 'poetisch' an, wenn Bernhard von Clairvaux (der echte Bernhard) mit einer bemerkenswerten Mischung von Worten des Neuen und Alten Testaments sagt, Christus sei *obediens patri* gewesen *usque ad torcular crucis, quod utique solus calcavit*, und so *Jes.* 63, *3* einverleibt[17]. (Man beginnt für den logischen Zusammenhang zu fürchten, wenn 'der rechte Weinstock' 'die Kelter tritt', aber solche Widersinnigkeiten wurden durchweg vermieden.) Der hl. Bernhard wird der eigenen Phantasie nicht zum Opfer gefallen sein: er wird am Nebeneinander von Kreuz und Kelter festgehalten haben. Bedenklicher ist es aber, wenn der Verfasser einer Evangelienharmonie – einer allerdings wiederholt rhetorisch erweiternden – schreibt: *venit hora passionis . . . in qua solus torcular calcare habeo*[18]. Hier vertritt *torcular calcare* den Begriff 'den Kreuzestod sterben'. Bei dem einfachen, frommen Laien des Mittelalters kann das so in

[15] Hieron. in *Præfatio* (Migne 28, 771) und *Comment.* (Migne 24, 18) zu *Jesaia*; Augustin, *Civ. Dei* XVIII, xxix; ähnlich natürlich Isidor, *Etym. Lib.* VI, ii, 22.

[16] Ich bitte, daran erinnern zu dürfen, daß die Untersuchung nicht der Geißelung gilt – ich überspringe sogar vieles Bekannte.

[17] *Apologia ad Guillelmum*, Migne 182, 902. Etwa gleichzeitig ist der frühmhd. Vers: *Adam der andir . . . er drat dî torculin altirseini* (*Summa Theologiæ*, bei Waag, *Kleinere dt. Ged.* usw., 1916, V. 135f.) — wo aber auch das Subjekt des Satzes eine Metapher in sich schließt.

[18] *Unum ex quattuor*, Migne 186, 537; vgl. *venit hora* usw., *Joh.*, 16, *32*.

den Vordergrund gestellte Bild des Keltertreters und des fließenden Weins (Blutes), oder das allerdings mit dem ersten nicht gut vereinbare von dem rechten Weinstock in der Weinpresse[19] nur die Vorstellung von unbeschreiblichen Grausamkeiten der Feinde Christi verstärkt haben. So schreibt denn auch Pseudo-Bonaventura (?) bereits in seiner Betrachtung Christi nach der Geißelung und Dornenkrönung: *et vestimenta ejus quasi calcantium in torculari* (*Jes.* 63, 2)[20]: die mit Blut durchtränkten Kleider Christi kehren in jeder Passionsgeschichte wieder. Man dachte an Josephs Kleid, gebrauchte die Worte des Propheten Jesaia, sah aber den Schmerzensmann.

Bernhard läßt seine alttestamentlichen Quellen ungenannt, wenn er in einer der Passion gewidmeten Predigt sagt:

Patientia autem singularis, quod videlicet cum supra dorsum ejus fabricarent peccatores (*Ps.* 129/128, *3*); *cum sic extenderetur in ligno, ut dinumerarentur omnia ossa ejus* (*Ps.* 22/21, *17*): *cum fortissimum illud propugnaculum, quod custodit Israel, undique foraretur* (frei nach *Cant.*, 4, *4* und *Ps.* 121/120, *3-8?*); *cum foderentur manus ejus et pedes* (*Ps.* 22/21, *16*): *sicut agnus ad occisionem* (usw., *Jes.* 53, *7*)[21].

Hier wird man vielleicht einwenden, es handle sich um eine rhetorische Stelle: den Grad der patientia will Bernhard einmal durch Zitierung lauter alttestamentlicher Stellen illustrieren, im weiteren Verlauf des sermo verwendet er die Worte des Neuen Testaments. Er versichert uns aber, dies sei alles *non umbratice sed corporaliter* geschehen[22]. In der Tat gehört auch die Stelle *supra dorsum* [*meum*] *fabricaverunt peccatores* zu den vielen, die nicht nur das mittelalterliche Bild der Geißelung, sondern auch dasjenige der Kreuzigung beeinflußt haben. Ohne in diesem Falle einen direkten textlichen Zusammenhang nachweisen zu wollen, zitiere ich:

. . . unde wurfin yn uf daz cruce, he mochte sin zů sprůngen, unde zogin eme sinen vorwonten rucke . . . ubir die knorren des cruces, daz dý stumpe von deme hulcze die wonden von eyn ander riezzin (*Christi Leiden*, S. 41-42).

Auf die verhängnisvoll leichte Übersetzbarkeit beliebter alttestamentlicher Metaphern in realistische Geschichte sollte hier nur andeutungsweise hingewiesen werden. Man kann nur die Frömmigkeit derjenigen bewundern, welche die bilderreiche Sprache der prophetischen Bücher vor einem völligen Absinken retteten: es war nur dadurch möglich, daß man die ihr inzwischen abgewonnene Geschichte zum großen Teil als 'glaubwürdig' gelten ließ.

[19] Emil Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 5. Aufl., 1949, S. 119f. („Le pressoir mystique").

[20] *Lignum Vitæ* in *Bonaventuræ Opera Omnia* (Peltier, Paris 1868), Bd. 12, Sp. 78b.

[21] *In feria iv. hebdomadæ sanctæ, sermo.* Migne 183, 263f.

[22] Vgl. Fußnote 26.

VI.

Wenden wir uns nun schließlich dem zu, was ich in Ermangelung eines nicht mißbrauchten Wortes die Symbole der Kreuzigung nennen will. Es gibt deren eine beträchtliche Anzahl: man vergleiche Mignes Sachregister im 219. Band: *Index de allegoriis* (Sp. 130f.)[23]. Hier ist, wie mir scheinen will, eine äußerst wichtige Nebenquelle der mittelalterlichen Passionsdarstellungen, der gotischen Kreuzigung. Etwa ein Dutzend dieser vielen Symbole wurden nämlich in der Zeit um und seit 1200 – wenn man mir den Ausdruck verzeihen will, 'entsymbolisiert' und lieferten bei der Entsymbolisierung wichtige neue Züge für die Geschichte der Passion – Züge. die das aus dem Psalm gewonnene Bild des am Kreuz gestreckten Christus aufs kräftigste unterstreichen mußten.

Nur einige von diesen Symbolen will ich hier eingehender besprechen. (An anderer Stelle hoffe ich ausführlicher zu berichten.) Zuerst die Harfe Davids. Von der Harfe im allgemeinen und von der Harfe Davids, des königlichen Sängers und Propheten, im besonderen, wußte das Mittelalter manches, was uns zunächst ebenso befremden kann wie die Tierkunde des *Physiologus*, – darunter von einer bedeutungsvollen Beziehung zum Kreuzestod.

Zwischen dem Kreuzestod und der Harfe lassen sich theoretisch kaum mehr als drei Beziehungen herstellen: entweder so, daß man dogmatisch erklärt, 'die Harfe ist (bedeutet) Christi Kreuzestod'; oder man entwirft das kühne Bild von einem musizierenden Gott und spricht statt von dem Kreuz von der Harfe (d. h. in dem ersten Fall: Harfe als Symbol; in dem zweiten: Harfe–Metapher); oder drittens, Kreuzestod und Harfe werden miteinander analysierend verglichen. Alle diese Beziehungen wurden auch hergestellt.

Warum überhaupt die Harfe? Was bedeutet die Harfe auf den Kreuzen der Frühzeit? Auf uns wirkt der 9. Vers des 57. (56.) Psalms „Wache auf, Psalter und Harfe" (*surge psalterium, cythera*) einfach 'poetisch', weil wir von dem *psalterium* und von der *cythera* nichts, oder nur Falsches wissen. Der Vers hatte für das Mittelalter eine tiefere Bedeutung. Die Psalmkommentare des Mittelalters von Hieronymus bis Bruno von Würzburg (12. Jhdt.) enthalten eine Psalter- und Harfenkunde – bei einigen verstreut, bei Cassiodor und Bruno in ein Vorwort unter dem ungefähren Titel 'Warum dieses Buch ein Psalter heißt' zusammengefaßt: *quid sit psalterium et psalmi quare dicuntur*[24]. Aus den verschiedenen Fassungen und Aussagen gewinnen wir folgendes: 'Das Buch heißt Psalter nach dem gleichnamigen Musikinstrument, einem Saiteninstrument, das sich von der Harfe (*cythera*) dadurch unterscheidet, daß der Resonanzboden bei dem Psalter höher ist als bei der Harfe. Im übrigen gleichen sie einander: beide haben die Form eines Delta'. Was nun die Bedeutung der beiden Instrumente angeht: „die

[23] Nur in den seltensten Fällen habe ich die Register bei Migne nützlich gefunden. Dem Verweis unter *cithera* auf Cassiodor, s. unten, verdanke ich natürlich ein sehr wichtiges Zitat, aber meiner These zuliebe wurden die Register bestimmt nicht angelegt.

[24] Cassiodors Kommentar bei Migne 70, 117; des Bruno *Herbipolensis* ebda. 142, 44f. Bruno schreibt Cassiodor ab: Hieronymus gilt als Quelle.

Harfe ist der menschliche Leib Christi in seinem Leiden [besonders während der Passion]: *caro humana patiens cithera est.* Wenn die Harfe ertönt [so verstehe man]: *esuriat, sitiat, dormiat, teneatur, flagelletur, irrideatur, crucifigatur, sepeliatur*", schreibt Augustin[25], und man erinnert sich, wie mit ähnlichen Worten das Glaubensbekenntnis während des Mittelalters erweitert wurde, um zu betonen, daß Christus auf Erden *corporaliter, non umbratice* gelitten habe[26]. „Wenn dagegen das Psalterium ertönt", fährt Augustin fort, „so sind das die Heilungswunder Christi". Staunenswert im Gegensatz zu der trockenen Behauptung Augustins ist bereits im 6. Jhdt. die Glosse Cassiodors zu *resurge cithera*: „die Harfe bedeutet die glorreiche Passion, die mit angespannten Sehnen [*tensis nervis*] und gezählten Gebeinen [*dinumeratisque ossibus*] wie in einem geistlichen Lied [*carmen intellectuale*] sein schweres Leiden ertönen ließ"[27]. Was bei Augustin als eine symbolische Verwendung der Harfe angesprochen werden kann, weicht hier bereits einer Metapher. Beide Arten der Auslegung leben während des ganzen Mittelalters weiter. Wichtiger für unsere Untersuchung ist natürlich die Cassiodors, besonders in der 'gesunkenen' aber ansprechenden Form, in der wir sie bei den dichterischer veranlagten, volkstümlichen Lehrern viel späterer Jahrhunderte wiederfinden. So schreibt im 14. Jhdt. der geistliche Verfasser der mittelhochdeutschen *Erlösung* (nach der Höllenfahrt und Auferstehung; David ist unter den befreiten Seelen):

Jâ der werde godes vrûnt
In deme salter aber sprach
Jubilîrende unde jach:
'Surge mea cythara'.
Nû hôret, wie man daz verstâ
Dief von sinne scharpe . . .
Die harphe und daz psalterium
Sint beide ungespannen dum,
Sie sint ungeslagen doup
Rehte sam ein lindenloup,
Daz von dem boume vellet.
Wer sie gespannen stellet
Und slehet dar und aber dar,
Ir zûzekeit wirt man gewar . . .
In aller wîse det alsus
Unser herre Cristus:
Jâ sâ der hêre heilant
An daz krûze sâzuhant
Gezwicket und geslagen wart,
Gespannen unde sêre gespart,
Geslagen dar und aber dar[28].

[25] Migne 36, 671–2; wer nur eine Stelle nachlesen möchte, nimmt am besten, wie Notker der Deutsche, diese. *Fone démo óberen teîle scellent seîten in psalterio. dannan châmen CHRISTI miracula. Aber in cythara scéllent siê fóne démo níderen teîle. dannân uuâren passiones CHRISTI. Psalterium scélle. sô erstânt mortui* [usw.]. *Cythara scelle. daz Christus húnger ende durst lîde* [usw.]. – Vgl. P. Piper, *Die Schriften Notkers u. s. Schule*, Bd. 2, S. 216f.

[26] A. Hahn, *Bibliothek der Symbole*, 3. Aufl. 1897, S. 209f. . . . *duabus duntaxat naturis, id est dietatis et carnis . . . nec imaginarium corpus aut phantasmatis alicujus in eo fuisse, sed solidum atque verum; hunc [credimus] et esuriisse et sitisse et doluisse et flevisse et omnes corporis injurias pertulisse. postremo a Judæis crucifixum et sepultum . . .* (1. Konzil zu Toledo. c. 400); volkssprachliche Parallelen aus dem germanischen Raum, S. 86f., darunter Stücke, die man aus dem Unterricht kennt.

[27] Migne 70, 404.

[28] *Die Erlösung*, hsg. v. Fr. Maurer (Dt. Lit. in Entw.-Reihen; Geistl. Dichtung, Bd. 6), 1934. V. 5618f.

Hier, über sieben Jahrhunderte nach Cassiodor, wird keine klare Unterscheidung mehr gemacht zwischen Harfe und Psalterium, an der Gesamtauffassung jedoch hat sich kaum etwas geändert. In dem um 1300 im Ordensland entstandenen *Alten Passional* heißt es, nach einer Beschreibung der Kreuzigung (*erecto cruce*, s. oben, in der *sine snêwîzen hende wîte wurden zvdent*, denn *sie vielen im an die bein vnd zvgen vaste hin ze tal*: *Sin gebeine vber al mochte man im han gezelt*):

In den nagelen er sich spien
Als ein gedente seite ...
Eya mensche nu vernim: ...
Der vater des gewaldis, Got
Nach der minne gebot
Din herze an sich locken wil
Vnde hat dar vf sin seiten spil
Durch gedone vollen scharfe
An des cruces harfe
Gespannen ...
[und wil] von suchten bosen
als Sauln Dauit dich losen[29].

Die ganze Natur war von der Musik festgebannt; der Vater spielte bis die Saiten brachen: *sus wurden alle saiten slaff*. Viel einfacher wird derselbe Gedanke im *Zerbster Prozessionsspiel* aus dem Jahre 1507 – ein Jahrtausend nach den ersten Exegeten – ausgedrückt, wenn der Herold sagt:

David eyn konnig lobesam
Dornach eherlich quam.
Das kreucz Cristi ist in der harffe
Dor auff gezcogenn alszo scharffe[30].

Hier haben wir, wenn die Worte in dieser Form noch verständlich sind, wieder die weniger gefährliche, dogmatische Gleichsetzung: Kreuz = Harfe.

Im Anfang deutlich von der Harfe unterschieden, ist der Bogen, auch, wenn man so will, ein Saiteninstrument. Im 12. Jhdt. begegnen wir in einem Werk des Exegeten Gottfried von Admont über die allegorische Bedeutung des Segens Jakobs einer Auslegung der über Joseph gesprochenen Worte (*Gen.*49,*24*). Der Segen lautet: *sedit in forti arcus ejus* ... (nur dieser erste Teil des Segens soll uns hier beschäftigen). Über diesen „Bogen, der fest bleibt" sagt der Exeget, und wir müssen seine Auslegung wohl oder übel hinnehmen:

„Ein Bogen besteht aus einem Stück Holz (oder Horn) und einer Sehne, was unsern Heiland bedeutet [*nobiliter demonstrat*]. Die Sehne kann seinen aller-

[29] *Das alte Passional*, hsg. v. K. A. Hahn, 1857, S. 70–79, bes. 74, 38f. u. 78, 82f. Die Stelle voll auszuschreiben, würde zu viel Raum beanspruchen.

[30] *Das Zerbster Prozessionsspiel*, hsg. v. W. Reupke, Berlin 1930, S. 27, V. 57f.

heiligsten Leib bedeuten, der in der Not seines Leidens wunderbarlich angespannt und gestreckt war [*potest enim designari per chordam sanctissima ejus caro, diversis tribulationum angustiis mirabiliter attracta atque distenta*]. Mit dem Holz oder Horn ist seine unüberwindliche Gottheit gemeint, welche unnachgiebig seinen Leiden als Mensch standhielt [*omnipotens ejus divinitas, quæ rigida quodammodo et inflexibilis ad compatiendum humanis miseriis permanebat*]. Bis diese edle Bogensehne, sein heiliger Leib, durch Hohn gezogen, durch Kränkung gespannt und durch die *affixiones* [neutrale Umschreibung für Nägel] des Kreuzes gedehnt wurde um unserer Erlösung willen [*quousque nobilis hæc chorda, sacrosancta videlicet caro Christi, torqueri opprobriis et illusionibus trahi atque distendi crucis affixionibus nostræ causa salutis incipiebat*]. Das ist derselbe Bogen, den ehemals derselbe Vater versprach, indem er sagte: *ponam arcum meum in nubibus cœli* (Gen. 9, 13)"[31].

Diese 'mögliche' Auslegung der Genesisstelle, die unter den Exegeten verbreiteter gewesen sein muß, als ich sie bis jetzt habe nachweisen können, wird der Grund sein, weshalb das in andern Zusammenhängen ohne weiteres anwendbare „wie eine Bogensehne gespannt" auch in Beschreibungen der Kreuzigung Eingang fand. Heinrich von Neustadt schreibt:

(Er můz die presse eine
Treten, als die wissagen
Kůnten e vor manigen tagen . . .)
Man legte in uf daz cruce nider:
Da worden sine reinen glider
Und sin geeder uf gezogen
Als die senewe uf den bogen[32].

Hat man diesen Vergleich von Christi Geäder mit der Bogensehne, den bereits besprochenen von Christi Leib mit der Harfensaite und die übrigen Aussagen über die *extensio* der Glieder Christi am Kreuz auf sich wirken lassen, dann hat man besseres Verständnis für die getroffene Wortwahl in den bekanntesten mittelalterlichen Hymnen an das Kreuz: in den dem Venantius Fortunatus zugeschriebenen *Vexilla regis prodeunt* und *Pange, lingua*. Hier ist einerseits von den *confixa clavis viscera* Christi die Rede; andererseits können, durch eine bemerkenswerte Metonymie die *viscera* des Kreuzes selbst (?) besungen werden:

flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera.

(In der Auslegung des Bogensymbols bei Gottfried von Admont war das Holz des Bogen-Kreuzes *rigida quodammodo et inflexibilis*; aber zu einer vollen Erklärung dieser Venantius-Verse muß ich an anderer Stelle viel weiter ausholen.)

[31] Migne 174, 1150.

[32] *Gottes Zukunft*, V. 2722f. und 2791f.; vgl. S. Singers Ausgabe in den Dt. Texten des MAs. VII, 1906.

'Entsymbolisiert' liegt m. E. dieses Bogenbild vor allem in der mittelalterlichen Kreuzigung *erecto cruce* vor, wo Christi Beine gezogen werden „bis das Kreuz krachte"; eine scharfe Trennung: Harfe – *jacente cruce* / Bogen – *erecto cruce* ist aber natürlich weder genau noch brauchbar.

Die 'Entsymbolisierung' scheint in den besprochenen Fällen in dem Augenblick einzusetzen, in dem man ein ursprüngliches Symbol der Kreuzigung so behandelt, als ob es das *comparatum* in einem Vergleich wäre: Christus am Kreuz ist wie eine Harfe, wie ein Bogen. Es wäre trotzdem übereilt, schon beim Erscheinen eines Vergleichs von einem 'Niedergang des Symbolismus' zu sprechen, denn zu diesem Verfahren des analysierenden Vergleichs wurde bereits Augustin durch häretische Gegner getrieben. (Vgl. vor allem das 12. Buch des *Contra Faustum Manichœum*, Migne, 42, 207f.: Augustins lange Ausführungen über die Ähnlichkeit Noahs in seiner Arche mit Christus in der Gemeinschaft seiner Kirche.) Die in der Kontroverse erarbeitete Methode muß auch in der Ausbildung des *clerus* verwendet worden sein. Der Ersatz von „ist" durch „ist wie" brauchte durchaus nicht zu einer vollen Entsymbolisierung zu führen. Die Psalmstelle von den „gezählten Gebeinen". nunmehr historisch verstanden, zog aber diese zwei Symbole, Harfe und Bogen, bestimmt nach.

Wir zitierten bisher in diesem Abschnitt Texte, von denen wir wissen oder vermuten konnten, daß ihre Verfasser die patristische Auslegung von Harfe und Bogen noch gekannt und verstanden haben. Unten werden wir wieder eine Stelle aus *Christi Leiden* anführen. in der die festgewordene Formel „wie eine Saite gedehnt" deutlich ohne Kenntnis der Quelle weitergereicht wird. Auch dieser letzte Fall gibt Zeugnis von der erstaunlichen Beharrlichkeit passionsgeschichtlicher Worttraditionen. Gegen Ende des Mittelalters muß man aber im allgemeinen damit rechnen, daß nur das Ergebnis des analysierenden Vergleichs, nämlich die Wortfolgen „wie eine Saite" oder „wie eine Bogensehne gedehnt" wirklich verstanden wurden; „wie eine Saite gedehnt" erinnerte an ein beliebiges musikalisches Instrument. Wollte ein theologisch Gebildeter noch an die Harfe Davids oder an den in dem Segen erwähnten Bogen erinnern, schon gut! Was er da sagte, leuchtete ein, aber nur als Glosse zu dem, was auf Golgatha geschah.

Nur noch eine Symbolgeschichte sei kurz bis zur Entsymbolisierung verfolgt. Ich wähle sie erstens wegen ihrer Wichtigkeit für das Verständnis sonst rätselhafter Stellen im mittelalterlichen Schrifttum. Zweitens weil sie eine weitere methodische Frage aufwirft: nämlich, ob Formähnlichkeit unter den Symbolen selbst jemals zu ungenauen Vorstellungen geführt haben kann, die dann eine Entsymbolisierung beschleunigten. Bei Harfe und Bogen kann das kaum der Fall gewesen sein. Zwar decken sich die zwei Bilder zum Teil im Umriß: eine gerade und eine geschwungene Linie; für Harfenspiel und Bogenspannen verwendete man aber eigene Ausdrücke, die Bilder wurden nicht unscharf. Für einige Symbolgruppen ist die Frage wichtiger, darunter: Schlange und Wurm. Hier werden die Symbole selbst und ihre Bezeichnungen unfest.

Das klare, von Christus selbst als prophetisch hervorgehobene Bild der von Moses erhöhten ehernen Schlange wird im Laufe des Mittelalters nicht deutlicher dadurch, daß man inzwischen unter den andern prophetischen Bildern des Alten

Testaments einen *vermis* und einen *vermiculus* festgestellt hatte: den *vermis* nämlich des wichtigen Psalms 22/21, 7: *Ego sum vermis et non homo, opprobrium hominum et abjectio plebis*; ferner den *tenerrimus ligni vermiculus*, der in der Vulgata-Übersetzung (2. Sam. = 2 *Könige*, 23, *8*) erscheint. *Vermis* und *vermiculus* werden von den Exegeten auf Christus bezogen; unter den Auslegungen hatten nur diejenige von dem Demütigen (*vermis*) und die von dem am Holz des Kreuzes Sterbenden (*ligni vermiculus*) jemals Aussicht, weitere Verbreitung zu finden.

Zum Verständnis der nächsten Zitate sei daran erinnert, daß in den germanischen Sprachen *Wurm* auch 'Schlange', ja selbst 'Drache' bedeuten kann, und daß im Mittellateinischen *vermis*, *serpens* und *draco* auch enger nebeneinander liegen als man vielleicht meinen könnte. Für Isidor ist *draco „major cunctorum serpentium"*; auf einigen Bildwerken des Mittelalters hält Moses an Stelle einer an einem Stabe erhöhten Schlange in Wirklichkeit (d. h. für unser Auge) eine zierliche, mit einem Drachen gekrönte Säule![33] Hier interessiert uns der Drache weniger. Waren die Bezeichnungen von Schlange und Wurm unfest, so waren sie selbst und der *vermiculus* der Gestalt nach so gut wie identisch: eine S-Linie war allen gemeinsam; die Welt der Symbole achtet selten auf relative Größe! Es ist auch anzunehmen, daß das Wort *Sturm*, das in den folgenden Zitaten vorkommt, mehr ist als ein Reimwort. Es scheint wenn überhaupt etwas, dann einen 'starken Wind' zu bezeichnen. Es liegt aber hier (wenn ich diesmal den Beweis schuldig bleiben darf) ein 'gesunkenes' *proelium* – der siegreiche Kampf des Erlösers am Kreuz mit dem Tode, vor. Zuerst eine Stelle wieder aus dem *Alten Passional*:

Wande in betwanc ein herter sturm
Daz er sich want als ein Wurm
Der da gespissen were . . .

[Maria sagt] *Sich an sine geberde*
Den dv hast bracht in diesen sturm,
Sich wie er rechte als ein Wurm,
Der in grozen wetagen
Ist mit negelen durchslagen
Sich in den nagelen windet[34].

In der *Wolfenbuttler* und der *Bordesholmer Marienklage* fragt Maria, als sie sich dem Kreuze nähert:

Johannes, mîn vil leve ôm,
Wat is, dat dâr hanget an dem bôm?

[33] Abbildungen bei Emil Mâle, *L'art religieux* [usw.]: Abb. 124 im ersten, 102 im zweiten Band. So auch am königl. Portal des Domes zu Chartres, Abb. 77 in Joan Evans, *Art in Medieval France 987–1498*, 1948.

[34] S. 72, 7f. u. 78, 8f.

Wer isset, ein mynsche edder ein worm?
It windet sik unde drîvet groten storm[35].

Im *Redentiner Osterspiel* sagt Krumnase:

Do horde ik van Jesu groten storm.
He want sik also en worm[36].

Ohne das *vermis sum* des Psalms, das man wegen des *opprobrium hominum et abjectio plebis* (auch) auf den Schmerzensmann beziehen konnte, wäre das Mittelalter nie dazu gekommen, in der ehernen Schlange, d. h. in dem Symbol des den Tod siegreich Überwindenden und den Menschen Heilenden, das Zeichen des sich in Todeswehen hin und her Windenden zu sehen[37].

Zur Erklärung dieser merkwürdigen Stellen aus dem *Passional* und den Marienklagen hat man m. W. bisher nur den einen lateinischen Hymnus anzuführen gewußt:

Recordare quod ut vermis
Ligni tener et inermis
In altum erigitur.

Ut vermis, „als ein Wurm": das Ursprüngliche war *sicut serpens*. Daran konnte auch ein verhältnismäßig ungeschulter Verfasser erinnern. Der Büttel im *Augsburger Passionsspiel* ruft:

Daz er am holtz des creutzes erhang
Als hat bedeut der erin Schlang[38].

Man merkt aber, daß im Folgenden, wie immer, die Glieder Christi auch hier gestreckt werden (*vnd spannend im die saytten hoch*, V. 1636): wie war das Gebärdenspiel des den Gekreuzigten Spielenden, als es galt, die Todeswehen darzustellen?

Schließen wir diesen Abschnitt mit einem Zitat aus Frauenlobs *Kreuzleich*. Sein Thema ist „Christi Sprünge" (die in einer ausführlicheren Behandlung der Passion auch zu erwähnen wären):

Got spranc ûz sînem vater in sîn êwikeit,
Dâ nâch sô spranc er in daz wort,

[35] A. Schönbach, *Über die Marienklagen*, 1874, sei für dieses Zitat, wie auch für den lat. Hymnus (nach Mone, *Lat. Hymnen*, II, 137), unten, meine Gewähr.

[36] Hsg. v. W. Krogmann (Altd. Quellen 3), 1937, V. 423f. Daß unter diesen Texten (*Passional*, *Marienklagen* usw.) ein Abhängigkeitsverhältnis besteht, schadet dem Argument nicht.

[37] Man verzeihe mir das geschmacklose Wortspiel: ich wiederhole nur den semantischen Vorgang, wie ich ihn hier vermute.

[38] A. Hartmann, *Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt*, 1. *Das Augsburger Passionsspiel* [usw.], 1880, V. 1516f.

Der dritte sprunc was in die meit;
Der vierde kam in âles wîse
Spîse, kriuze, dîner hôhen wirdekeit[39].

Aus der Schlange einen Aal zu machen, brauchte es einen Frauenlob!

VII.

Der Entsymbolisierungsprozeß war in der großen Mehrzahl der bis jetzt zitierten Texte nicht ganz zu Ende geführt: der Gebrauch des Reims, die bloße Nennung ursprünglicher Symbole rettete etwas von der 'glorreichen' Passion noch in die anspruchslosesten Dichtungen hinüber. Anders war es vielleicht in der zitierten Pseudo-Anselm-Stelle; bestimmt anders in dem Prosawerk *Christi Leiden in einer Vision geschaut*: dieses Werk hat, wenn je eines, eine Erklärung herausgefordert. Die Antwort kann ganz einfach lauten, daß es dem uns unbekannt gebliebenen Verfasser vor allem darum ging, nichts außer der Geschichte von Christi Leidensweg zu berichten: alles Nebensächliche, wozu er Petri Verleugnung zählt, läßt er beiseite; das, was ihm geschichtliche Wahrheit war (ob aus *Jesaia*, den *Psalmen*, aus gesunkenen Metaphern und Symbolen – darnach hat er bestimmt nicht ängstlich gefragt), erzählt er mit grausamer Ausführlichkeit. Aber auch bei ihm merkt man ein frommes Festhalten an altüberlieferten Wortfolgen. Von dem Strecken mit Seilen schreibt er (schon wahrend der Handlung):

unde deneten yn so sere, daz nye keyne seyte so faste uf eyn bret wart gedeynt. biz sie daz loch gereichtin[40].

Es findet sich bei ihm 'Entsymbolisiertes' in Erweiterungen, die mir sonst nicht begegnet sind, darunter als auffallendstes Beispiel 'das fallende Kreuz':

unde bewarthin das cruce nyt wol, daz iz fast stunde, unde da sie davon gegingen, da ubir weig der lyp daz crůce, daz er dar nyeder fiel uff die erdin, das daz antlicze Xristus in der erdin steckete alse eyn Ingesiegele an deme wasse. unde daz die erde an deme antlicze clebete . . .[41].

[39] Dieses Zitat und den Beleg (Frauenlob. Ausg. v. L. Ettmüller. 1843. S. 20. V. 13. 4) verdanke ich Herrn Dr. Helmuth Thomas. Hamburg. (Frauenlob gehörte zu den unzähligen Dichtern des Mittelalters, die ich für meine Untersuchungen noch nicht exzerpiert hatte. Meine Sammeltätigkeit hört jetzt im Interesse der Verarbeitung auf.) Die Apposition von „Speise" zeigt, daß auch andere Symbole als der Wurm dem Dichter vorschwebten: Fleisch. Köder u. a. m.

[40] S. 42, 22. Alle Hss. (s. meine Ausgabe, oben. Fußnote 1) haben *bret* (was kein Hackbrett ist!). Ich darf verraten, daß meine ganzen Untersuchungen zuerst dem Problem dieses Brettes galten, dann der mir rätselhaft erscheinenden Variante *Schlieme* (= Pergamentblatt) statt *fleine* ('Flegel') Priebsch 46, 23. Schlieme ist ursprünglicher und gehört in die Reihe Lamm, Vließ, Pergament, Trommel, unten.

[41] (S. 43, 3f.). Hier seien die Quellen dieses merkwürdigen Einfalls kurz angedeutet: Das Kreuzsymbol, das hier vorlag. war die *statera* (Bilanz), in der die Verdienste Christi gegen diejenigen des sündigen Menschen abgewogen werden. Die prophetischen Texte, die hier in Erfüllung gehen, sind *Ps.* 69 68, *2 infixus sum in limo profundi* und, für das Bild des Siegels, u. a. *Cant.* 8, 6 *pone me ut signaculum*. Eine ausführliche Behandlung an anderer Stelle.

Das ist bei weitem nicht alles, was zu den entsymbolisierten Symbolen, als Quellen mittelalterlicher Vorstellungen von den Geschehnissen der Karwoche, zu sagen wäre. Nach den obigen Ausführungen wird man aber die Entwicklungsmöglichkeiten leicht ahnen, die folgende Symbole geboten haben mögen – wobei man die Konsequenzen des assoziativen Denkens nicht übersehen darf:

Widder, *Lamm*, *Vließ*, *Pergament*, *Buch*, *Urkunde* (oder *Pergament*, *Trommel*); der *Weinstock*, am Spalier, in der Kelter; *Samenkorn*, *Mehl*, *Brot* – bis zur *Hostie*, die auf dem Altar gebrochen wird; der *Felsen*, der mit einem Stab geschlagen wurde, usw.

Zu jedem dieser Symbole gehört bei dem einen oder dem andern Exegeten eine das Symbol begründende Auslegung; bei dem einen oder andern Nacherzähler eine die Auslegung als Geschichte verwertende realistische Variante. Nicht alle so gewonnenen Züge werden zum festen Bestand des passionsgeschichtlichen Gemeinguts, aber als rein legendär wird man sie nicht kurzweg abtun können[42]. Sie sind das Endergebnis einer langen textgeschichtlichen Entwicklung, die sich die Jahrhunderte hindurch – an Hand der gebrauchten Worte – verfolgen läßt.

Ich hoffe, durch das vorgelegte Material eine Methode des Textstudiums illustriert zu haben, die der Stoff selbst zu verlangen scheint, und darüber hinaus eine These mindestens wahrscheinlich gemacht zu haben[43].

[42] Erst im Rahmen einer größeren Untersuchung wird man es dann auch wagen, gelegentlich ohne die Auslegung eines Exegeten ausfindig zu machen, Episoden, die einen prophetischen Spruch erfüllen, in das Blickfeld zu ziehen – ohne das in den etymologischen Wörterbüchern übliche Sternchen wird man hier und da nicht auskommen! So schlägt man sich dann schließlich zu den Niederungen der religiösen Volkskunde durch, wo andere Forscher (vor allem H. Vollmer) alles Wesentliche gesagt haben.

[43] In der in Aussicht gestellten ausführlicheren Abhandlung werde ich u. a. auch auf einzelne Dichter und Dichtwerke (darunter *Heliand*, Otfrid, *Dream of the Rood* u. a. m.) näher eingehen und auch zu dem äußerst verwickelten, oben ständig berücksichtigten aber selten erwähnten Problem der Chronologie etwas zu sagen haben. Was das Schrifttum des oströmischen Gebietes betrifft, da muß ein besser Berufener, falls es nötig wird, eingreifen; ich glaube aber, die ganze westeuropäische Tradition aus weströmischen Voraussetzungen erklären zu können.

Symbolinterpretation und Mythenforschung.

Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses.

Von

Wilhelm Emrich (Göttingen).

Die Symbolforschung ist in ein Stadium getreten, das zu einer grundsätzlichen Klärung ihres Gegenstandes nötigt. Es geht nicht nur um die Deutung dieses oder jenes Symbols, sondern um das Wesen der dichterischen Symbolstruktur selbst. Das Verhältnis zwischen Symbol und philosophischem Begriff, Symbol und Mythos, zwischen dem dichterischen Symbolschaffen und den unterbewußten Traumsymbolen der menschlichen Psyche ist so vieldeutig und verwirrend analysiert worden, daß die Frage nach den wissenschaftlichen Kriterien der literarhistorischen Symbolforschung, d. h. zugleich nach den spezifischen Eigentümlichkeiten des dichterischen Symbols dringend einer Lösung entgegengeführt werden muß.

Zunächst sei auf einige Gefahren verwiesen, die vor allem in der Erforschung der Goetheschen Symbolsprache aufgetreten sind.

Es besteht erstens die Gefahr der Isolierung: die Symbole werden verselbständigt aus dem dichterischen Gesamtwerk herausgelöst und als Sonderphänomene analysiert. Der enge Zusammenhang mit der Stilforschung, der Formgeschichte, der konkreten Gehaltsanalyse, den geschichtlichen oder biographischen Hintergründen der Dichtung wird vernachlässigt oder gar preisgegeben.

Es besteht zweitens die Gefahr einer ungeschichtlichen Verallgemeinerung: die dichterischen Symbole werden unbedenklich gleichgesetzt mit den kollektiv-unterbewußten, archetypischen Traumsymbolen, die der Tiefenpsychologe C. G. Jung herausgearbeitet hat, sowie mit den Mythologemen, die der ungarische Mythenforscher Karl Kerényi in enger Verbindung mit C. G. Jung aufdeckte[1]. Zweifellos vorhandene Analogien mit uralten mythischen Symbolen

[1] C. G. Jung, *Gestaltung des Unbewußten*. Zürich 1950, darin vor allem das Kapitel *Psychologie und Dichtung*, eine Umarbeitung des älteren Aufsatzes *Psychoanalyse und Dichtung* (in: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, hrg. von Emil Ermatinger. Berlin 1930), und der Aufsatz von Aniela Jaffé, *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen 'Der goldene Topf'*. Auch die älteren bekannten Werke von C. G. Jung berühren dichterische Symbole. Über die Entstehung des Jungschen Archetypus-Begriffs: Jolan Jacoby, *Komplex. Archetypus. Symbo* (*Schweizerische Zeitschrift für Psychologie* IV (1945), S. 276ff.). Von C. G. Jung ist abhängig das Buch von Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination* London-New York-Toronto: Oxford University Press 1951 (3. Aufl.); es geht auch auf Goethesche Dichtungen ein, vor allem auf den *Faust*.

Zu Kerényi: C. G. Jung — Karl Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkind mythos. Eleusinische Mysterien*. Amsterdam-Zürich: Pantheon 1941. Das Buch ist eine veränderte zweite Auflage des Werkes beider Verfasser, *Das göttliche Kind* (*Albae vigiliae*, I. Folge Heft VI-VII). Amsterdam-Leipzig: Pantheon 1940. Karl Kerényi hat selbst die Goethesche Dichtung aus seiner Sicht zu deuten versucht in seiner Schrift *Das ägäische Fest. Erläuterungen zur Szene 'Felsbuchten des ägäischen Meeres' in Goethes Faust II*. Wiesbaden: Limes 1950 (3. erweiterte Auflage). Analoge Studien in seiner Schriftenreihe *Albae vigiliae*, Neue Folge, Zürich

haben ferner Werner Danckert veranlaßt, Goethes Symbolik in unmittelbare Verbindung zu bringen mit der mythischen „Weltschau" vor- oder frühgeschichtlicher Kulturkreise, vor allem mit der „chthonischen Urreligion"[2] der „Pelasger", die Bachofen herausgearbeitet hat. „Unabhängig" von den geschichtlichen Strömungen, Wandlungen und „Umwelteinflüssen"[3] sei in Goethe auf Grund eines rätselhaften, „ererbten"[4] mythischen Ahnungswissens die kosmische Weltschau des „vorweltlichen Chthonismus und Tellurismus"[5] wiedererstanden. Der Zusammenhang der Goetheschen Symbole mit der zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der sie entstanden, ja deren Strukturen ihnen aufgeprägt sind, wird nur als sekundär bezeichnet oder geleugnet. Die geschichtliche Sicht weicht einer ungeschichtlich-mythischen: „Fast alle Grundsymbole Goethes – Symbole wie Granit, Schleier, Licht, Höhle – sind alte Natursymbole, Bestandstücke der pelasgischen Urmythologie. Der Dichter wiederentdeckt sie rein intuitiv, nur geleitet von der Befähigung gesteigerter Bildempfänglichkeit"[6]. Es handele sich „in Goethes Dichtertum" um ein „erneuerndes, verjüngendes Wiederheraufbeschwören einer alten . . . oft urältesten Bilderwelt", um eine „Rückspiegelung von Ursymbolen und Mythen der Vorzeit. Und hier setzen jene rätselhaften, gänzlich unindividuellen, überindividuellen Urerlebnisse ein, die Goethe selbst 'Antizipationen' nennt: plötzliches Aufblitzen von elementaren Lebensmächten, das sich anscheinend jeder rationalen, insonderheit biographisch-genetischen Deutung entzieht"[7].

Ähnlich identifiziert Alfredo Dornheim die Goethesche Mignongestalt unmittelbar mit dem Mythologem des „göttlichen Kindes", das Kerényi und C. G. Jung analysiert haben. Auch für ihn handelt es sich „um direkte Beziehungen, die bis in die archaischen Tiefen eines mythologischen Bewußtseins führen, das auch in Goethe . . . wirksam war"[8]. Mignon „selbst ist Aphrodite . . . Und so ist Mignon auch Hermes . . . Beide, Hermes und Aphrodite, sind erschienen, um Wilhelm aus nordischer Kälte in die südliche Wärme des Lebens zu führen . . . Mignon ist Wilhelm Meister, es ist das göttliche Urkind der Menschheit". Wilhelm „selbst

Rheinverlag, vor allem *Hermes der Seelenführer* (Heft I), *Die Geburt der Helena* (Heft III), *Prometheus* (Heft IV), *Labyrinth-Studien* (Heft X). Einwirkung und Umwandlung mythischer Symbole in der neueren Dichtung untersucht Robert Mühlher, *Dichtung der Krise, Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts* (in der Reihe *Wissenschaft und Weltbild*), Wien: Herold 1951 (565 S.). Ferner stützt sich auf Kerényi der jüngst erschienene Aufsatz von Alfredo Dornheim, *Goethes 'Mignon' und Thomas Manns 'Echo', zwei Formen des 'göttlichen Kindes' im deutschen Roman*, in: *Euphorion*, Band 46, Heft 3/4.

Zu dem ganzen Problemkreis vgl. auch die Arbeiten von Hermann Pongs. *Das Bild in der Dichtung*, Bd. II, *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939 und *Psychoanalyse und Dichtung*, *Euphorion* 34 (1934), S. 38ff., ferner: Frederick J. Hoffmann, *Freudianism and the Literary Mind*, Louisiana 1945; Walter Muschg, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin 1930; Fritz Strich, *Das Symbol in der Dichtung* (in: *Der Dichter und die Zeit*, Bern 1947).

[2] Werner Danckert, *Goethe, der mythische Urgrund seiner Weltschau*, Berlin: Walter de Gruyter 1951, S. 171.

[3] Ebd. S. 173. [4] Ebd. S. 173. [5] Ebd. S. 5. [6] Ebd. S. 326. [7] Ebd. S. 4.

[8] Alfredo Dornheim, *Goethes 'Mignon' und Thomas Manns 'Echo', zwei Formen des 'göttlichen Kindes' im deutschen Roman*, in: *Euphorion*, Band 46 (1952), Heft 3/4, S. 324.

ist Mignon. Und er selbst ist Goethe"[9]. Hier verschwimmt alles zu einer unkonturierten Identität, die sowohl innerhalb der Mythenforschung wie auch innerhalb der Dichtungswissenschaft höchste Bedenken erwecken muß[10].

Damit in engster Verbindung steht drittens die Gefahr einer weltanschaulichen Umdeutung der Symbole, die zu einer Verkennung ihrer tatsächlichen Struktur führt. Die Symbole werden als irrationale, „elementar lebensmächtige" Gebilde bezeichnet, die sich jeder begrifflich-wissenschaftlichen Erschließung entziehen, ja wesensmäßig der philosophischen Bewußtseinswelt des menschlichen Geistes entgegengesetzt sind. Im Sinne der modernen vitalistischen Strömungen eines Klages, Schuler, Werner Deubel u. a. werden die Symbole von Werner Danckert gegen das begriffliche Denken der neuzeitlichen Philosophie, einschließlich der klassischen Philosophie der Goethezeit und der philosophischen Gedankenwelt Schillers ausgespielt. „Echte dichterische Symbole werden nicht ersonnen oder gar erklügelt, sie bieten sich zwingend, besitzergreifend an"[11]. Oder bei Alfredo Dornheim: „Eine symbolische Schöpfung ist geboren aus dem poetisch-unbewußten Grund der Goetheschen Seele"[12]. Der „naive Symbolismus der Volksmythen und die ideale dynamische Symbolik Goethes" unterscheide sich grundsätzlich von der „klaren Bewußtheit" und „begrifflichen Starrheit" anderer „intellektueller und erdachter" Dichtungen[13].

Man erliegt der – auch in der modernen Literaturwissenschaft weit verbreiteten – Täuschung, dichterische Symbolwelt und Mythos unbesehen als eine urtümliche, ungebrochene, vital-unbewußte Seelenlandschaft aufzufassen, scharf gegen das begriffliche Denken abzuheben und gegen unsere differenzierte, in unendlichen Arbeitsteilungen aufgespaltene gesellschaftliche und geistige Wirklichkeit heraufzubeschwören.

Auf eine Formel gebracht: Mythos gegen Intellekt, bildhaftes Symbol gegen analytische Erkenntnis, urtümliches Lebensgefühl gegen die komplizierte, in dialektischen Prozessen sich bewegende geistige und gesellschaftliche Wirklichkeit der Neuzeit. Goethe als Kronzeuge gleichsam eines Protestes der Urzeit gegen eine negative moderne Entwicklung, als Wegweiser zugleich einer Rückwendung zu den positiven, rettenden Mächten des Mythos.

Damit wachsen die Fragestellungen der Symbolforschung zu einem höchst aktuellen Problemkreis heran, dessen Klärung auch für die geistige Situation unserer Gegenwart von Bedeutung sein muß. Das Verhältnis zwischen dichterischem Symbol und Mythos, aber auch zwischen Symbol und philosophischem Begriff ist daher einer schärferen Untersuchung zu unterziehen, als es seither

[9] Ebd. S. 340, 341, 343.

[10] Auf die Anschauungen Dornheims wird im folgenden noch genauer eingegangen, auch auf die Möglichkeiten solcher Identifizierungen im mythischen Bewußtsein, bzw. in den archetypischen Traumsymbolen.

[11] Werner Danckert, S. 4.

[12] A. Dornheim, S. 327.

[13] A. Dornheim, S. 345.

geschehen ist. Was leisten die Symbole? Welche Funktion besitzen sie in der Welt des menschlichen Geistes? Handelt es sich in ihnen um vitale, unbewußte Bilder oder haben sie eine aufhellende, seinsaufschließende Bedeutung, die möglicherweise sehr viel näher zur philosophisch-begrifflichen Sphäre steht, als man gemeinhin annimmt? Nur wenn diese Fragen gelöst werden, kann die Literaturwissenschaft der Gefahr begegnen, einer völligen Mystifizierung ihres Gegenstandes, des dichterischen Phänomens, zu verfallen. Nur so kann sie der Versuchung entgegenwirken, sich als geschichtliche Wissenschaft selbst aufzuheben. Denn die unmittelbare Identifizierung des dichterischen Symbols mit zeitlos archetypischen Traumsymbolen oder mit vorgeschichtlichen Mythen führt ja in letzter Konsequenz zur Sprengung der geschichtlichen Kategorien der Dichtungswissenschaft. Auf dem Spiel steht jedoch nicht nur die Geschichtlichkeit des dichterischen Phänomens, sondern auch seine grundsätzliche ästhetische Wesenserschließung. Die Ästhetik weicht der Psychologie oder einer mythisierenden Anthropologie. D. h. nicht nur als geschichtliche Disziplin, sondern auch als Wissenschaft vom Wesen des Dichterischen, als Poetik, ist die Literaturwissenschaft genötigt, zu einer neuen, präziseren Klärung des Symbolbegriffs zu gelangen.

Um eine solche grundsätzliche Klärung durchführen zu können, sind erstens die Symbole in ihrem Sinn und ihrer Funktion im Gesamtwerk Goethes zu bestimmen. Zweitens muß ihr Zusammenhang mit der Goetheschen Zeitwirklichkeit aufgehellt werden. Und drittens ist die Beziehung zwischen Mythos und Symbol, aber auch zwischen philosophischem Begriff und dichterischem Symbol bei Goethe einer grundsätzlichen Untersuchung zu unterziehen. Diese drei Aufgaben sind nur lösbar, wenn in einer strengen Folge vom Besonderen der Phänomene selbst ausgegangen und zum Grundsätzlichen, Allgemeinen vorgeschritten wird. Der erste Teil der Untersuchung beschränkt sich daher auf eine reine Beschreibung der Symbole und eine materialgebundene Darstellung ihrer tatsächlichen Strukturen[14]. Im zweiten Teil folgt dann die konsequente Auswertung und eine grundsätzliche

[14] Diese Darstellung baut auf den Ergebnissen der Symbolforschung auf, die ich in dem Buch: *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, Berlin: Junker und Dünnhaupt 1943 (560 S.) veröffentlichte. Es erscheint mir dies aus folgenden Gründen gerechtfertigt und notwendig. Einmal stützt sich Werner Danckert weitgehend und zustimmend auf diese Ergebnisse, verweist in dankenswerter Ausführlichkeit immer wieder auf sie, ja zitiert sie oft seitenweise wörtlich; auch Alfredo Dornheim analysiert in seinem Mignonaufsatz Phänomene, die in entscheidenden Zügen bereits in diesem *Faust*-Buch herausgearbeitet wurden, obgleich er offenbar selbständig, unabhängig von ihm zu seinen Erkenntnissen gelangte. (Vgl. Dornheims Ausführungen über das Wesen der „Kindheit" mit den Partien des *Faust*-Buches S. 121—125, 493 ff., über „Mignon" mit den Partien S. 30, 183 ff., 204 ff., 244 f., 300 ff., 336, 384 f., 423 f.) Zum anderen sind in diesem *Faust*-Buch Symbolphänomene aufgedeckt worden, deren grundsätzliche Bedeutung für die Goethesche Symbolstruktur nicht genügend ins Bewußtsein der Forschung gedrungen ist. Die Ausführungen über die Lebensnähe und das pflanzenhafte Werden und Wachsen der Symbole, die sich aus Goethes Dichtungen und vielfältigen Äußerungen ergaben (vgl. die Partien des *Faust*-Buches S. 38 ff., 506 u. a.) und primär von Werner Danckert betont und zitiert werden, wurden bereits dort ergänzt und differenziert durch sehr eingehende Analysen merkwürdiger Zusammenhänge zwischen Begriff und Symbol, philosophischer Ästhetik und dichterischem Symbolschaffen. Ja es wurde das Phänomen der „Abstraktion" im Inneren des dichterischen Symbols selbst ausführlich erörtert und grundsätzlich aufzuhellen versucht (s. vor allem das zentrale Helenakapitel S. 360–431). Die Untersuchung etwa der Verdoppelungssymbole Goethes

Klärung des Verhältnisses zwischen Symbolinterpretation und Mythenforschung. Und im dritten Teil wird – wiederum auf Grund Goethescher Symbole selbst – der Unterschied und das Wechselverhältnis zwischen Symbol und Begriff untersucht.

Da es sich in diesen Symbolen nach eigener Goethescher Vorstellung um ein dichterisches Gewebe handelt, in dem es – rein phänomenologisch gesehen – keinen bestimmten Anfangs- und Endpunkt gibt, sondern alles untrennbar ineinander verflochten ist, so ist es gerechtfertigt, mit einem beliebigen, besonders hervortretenden Symbol zu beginnen, aus dem sich dann von selbst die Übergänge und Beziehungen zu den anderen Symbolen ergeben werden, ohne damit unterstellen zu wollen, daß es sich hier bereits um ein Zentralsymbol handelt, und ohne damit auch die biographische und dichtungsgeschichtliche Genesis der Symbole vernachlässigen zu wollen[15]. Ich meine das Symbol des Genius der Poesie oder ganz allgemein des Genialisch-Dämonischen überhaupt.

Wir begegnen diesem Symbol in der *Mignon*-Gestalt, im *Knaben Lenker*, *Euphorion* und *Homunkulus* der *Faust II*-Dichtung, im *Kind-Genius* von Goethes *II. Teil der Zauberflöte* und im *Amor* des Maskenspiels *Amor mit Treue verbunden*. Auch der flötenspielende Knabe in Goethes *Novelle* trägt einige Züge dieses Genius. Durchgehend sind diese Geniusgestalten Kinder und zwar meist doppelgeschlechtliche Kinder, Knaben und Mädchen ineins, wobei freilich das Knabenhafte überwiegt. Mignon trägt Knabenkleidung und verlangt zunächst mit Leidenschaft, Knabe zu sein: *Ich bin ein Knabe: ich will kein Mädchen sein*[16]. Ursprünglich war sie als Knabe konzipiert. Im Tagebuch von 1786 spricht noch Goethe von *dem Mignon*[17]. Vom Knaben Lenker heißt es: *Man könnte dich ein Mädchen schelten* (V. 5548). Von Homunkulus, dem *allerliebsten Knaben* (V. 6902) sagt Thales: *Auch scheint es mir von andrer Seite kritisch. Er ist, mich dünkt, hermaphroditisch* (V. 8255 f.). Euphorion war in der ersten handschriftlichen Fassung mit dem Knaben Lenker identisch[18].

enthüllte eine Symbolstruktur, die sich von den heute weit verbreiteten, einseitig organologischen oder gar mystischen Vorstellungen vom „unmittelbar" sinnstiftenden Symbol oder vom naiv schaffenden Symboldichter entschieden abhebt. Was auf den ersten Blick als naiv unbewußtes Bildschaffen erscheint, erweist sich genauerer Einsicht als Ergebnis unauflöslicher, rational nicht aufhebbarer Antinomien, die im Wesen symbolischer Darstellung selbst liegen und von keinem „naiven" oder „unbewußt" schaffenden Dichter auch nur geahnt, geschweige – wie von Goethe — künstlerisch bewältigt werden können. Aus diesen Gründen sei es erlaubt, nochmals auf die Ergebnisse dieses Buches zurückzugreifen. Es wird sich dabei nicht vermeiden lassen, manche Ausführungen in gedrängter Form zu wiederholen. Zugleich aber wird die folgende Darstellung die strukturelle Einheitlichkeit sämtlicher Goetheschen Symbole sehr viel klarer und prinzipieller herausarbeiten, als es in diesem Buch möglich war, das zunächst einmal das gesamte, bislang kaum erforschte Material entfalten und im einzelnen durchanalysieren mußte und generelle Zusammenfassungen nach Möglichkeit vermied.

[15] Gerade die Entstehungsgeschichte der Goetheschen Symbole war ja das zentrale Anliegen meines genannten *Faust*-Buches.

[16] *Weimarer Sophien-Ausgabe* (im folgenden zitiert *WA*) I, 22, S. 10.

[17] *WA* III, Bd. 1, S. 224.

[18] Im 1. Akt der *Faust II*-Dichtung hieß der Knabe Lenker ursprünglich Euphorion. Die Änderung erfolgte wahrscheinlich aus dem äußeren Grund, daß dem Publikum zuviel zugemutet wurde, wenn im 1. Akt bereits eine Gestalt auftritt, die erst im 3. Akt geboren wird. Aber es mögen auch innere Gründe mitgespielt haben, vgl. Anm. 34.

Die Geniusgestalten werden auf unnatürliche oder übernatürliche Weise geboren. Mignon wird von dem Harfner und seiner Schwester, die später zur Heiligen wird, an deren Grab sich Wunder ereignen und deren Leib nicht verwest, auf blutschänderisch-unnatürliche Weise gezeugt. Das Kind Mignon *konnte sehr früh laufen und sich mit aller Geschicklichkeit bewegen, und es sang bald sehr artig, und lernte die Cither gleichsam von selbst*[19]. Euphorion kommt in einer Höhle bereits im Augenblick der Zeugung zur Welt und wächst plötzlich zu einem mächtig springenden Genius heran: *Und so regt er sich gebärdend, sich als Knabe schon verkündend Künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodien Durch die Glieder sich bewegen* (V. 9625 ff.). Homunkulus wird künstlich in einem Glaskolben hervorgebracht und erhebt sich rasch als *gewaltig dröhnende und leuchtende . . . menschenähnliche Flamme*[20] über seine Erzeuger. Und auch er hat, wie Goethe sagte, *eine Tendenz zum Schönen und zum förderlich Tätigen.* Er besitze eine durch nichts beschränkte, überirdisch geistige Klarheit[21]. Alle haben den rastlosen Drang, die irdischen Grenzen zu zersprengen. Mignon hat, wie der ruhelos emporspringende Euphorion, *Begierde, über die Gipfel der Berge wegzuspazieren*[22] und *die höchsten Gipfel zu ersteigen*[23]. *Ihre wunderlichen Wege und Sprünge führten sie manchmal weit*[24]. Das Kind *ging die Treppen weder auf noch ab, sondern sprang . . . und eh man sichs versah, saß es oben auf dem Schrank*[25]. Im Tod trägt sie bei ihren Exequien wie Euphorion mächtige Flügel: *Seht die mächtigen Flügel doch an, seht das leichte reine Gewand*[26]. Der Knabe in der *Zauberflöte II. Teil* erhebt sich am Schluß als Genius mit Flügeln aus dem goldenen Kästchensarg, der ihn verschlossen hielt[27]. Im Maskenzug *Amor mit Treue verbunden* springt der Genius aus dem Karfunkelstein, in den er gebannt war[28]. Homunkulus zersprengt *in herrischem Sehnen* (V. 8470) am Schluß der *Klassischen Walpurgisnacht* seinen Glaskolben am *glänzenden Thron* (V. 8472) Galatees. Der Knabe Lenker entzieht sich im Protest gegen die *allzu lästige Schwere* dem *fratzenhaft Gebild* (V. 5689 und 5692) des irdischen Treibens am Kaiserhof und entweicht in die *Einsamkeit, dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt* (V. 5695 f.).

Eine eigentümliche innere Gespanntheit wird also in diesen Geniusgestalten sichtbar. *Auch hier schien ihr Körper dem Geist zu widersprechen*[29], heißt es von Mignon. *Dieses gute, gegen die Menschen verschlossene Herz . . . war . . . beständig*

[19] *WA* I, 23, 272 f.
[20] Szen. Bemerkung zu V. 7068, ferner V. 6871 u. 8104.
[21] H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*, Teil II, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1904, Nr. 1755.
[22] *WA* I, 23, 179.
[23] *WA* I, 23, 273.
[24] *WA* I, 23, 274.
[25] *WA* I, 21, 171.
[26] *WA* I, 23, 254.
[27] *WA* I, 12, 220.
[28] *WA* I, 16, 443—452.
[29] *WA* I, 21, 215.

zu seinem Gott gewendet[30]. . . . *Die zuckende Lebhaftigkeit schien sich in ihrem Betragen täglich zu vermehren, und ihr ganzes Wesen bewegte sich in einer rastlosen Stille*[31]. *Sie konnte nicht sein, ohne einen Bindfaden in den Händen zu drehen, ein Tuch zu kneten, Papier oder Hölzchen zu kauen. Jedes ihrer Spiele schien nur eine innere heftige Erschütterung abzuleiten*[32].

Damit hängt ihre polare, doppelgeschlechtliche Gespanntheit zusammen. Das Knabenhafte charakterisierte Goethe gerne damit, daß es noch alles verspricht, sich noch im Werden befindet, während das Mädchen schon durch das, was es ist, anzieht. Alle Geniusgestalten sind noch im *Werden* begriffen. *Laß mich scheinen, bis ich werde*, singt Mignon, ein Wort, das in tiefste Hintergründe der Goetheschen Ästhetik führt[33]. Homunkulus will werden, er ist noch nicht: *Denn nichts Geringes haben wir zu flehn: Der Knabe da wünscht weislich zu entstehn*, sagt Thales (V. 8132f.). Andererseits sind die Geniuskinder auch der in sich ruhenden Schönheit, dem „Sein", der formvollendeten Gestalt verbunden, in diesem Sinne Mädchen[34]. Mignon ruht am Schluß als unverweslicher, unzerstörbarer schöner Körper, in den Marmor versenkt, als Mädchen in *Engelskleidern, wie schlafend in der angenehmsten Stellung. Alle traten herbei, und bewunderten diesen Schein des*

[30] *WA* I, 23, 257.

[31] Diese Paradoxie der *rastlosen Stille* erscheint ähnlich wieder in Ottilie (*Wahlverwandtschaften*), die bei äußerer Stille eine heftige innere Gespanntheit und Erregung zeigt. Bei den Pendelversuchen wird durch sie das Pendel *in einem entschiedenen Wirbel fortgerissen*, während es umgekehrt bei der äußerlich sehr viel regeren Charlotte still bleibt (II. Teil. Kapitel 11). Über weitere Parallelen zwischen Mignon und Ottilie, z. B. die Unverweslichkeit ihrer Körper, s. Wilhelm Emrich, a. a. O. S. 382–385. Damit soll nicht gesagt sein, daß auch Ottilie eine Geniusgestalt sei; sie steht vielmehr eigentümlich zwischen den Goetheschen Geniuskindern und den reinen Ausformungen weiblicher Schönheit (Helena, Natalie usw.). Über das sehr differenzierte Verhältnis zwischen Genialität (bzw. dem Dämonischen) und absoluter, formvollendeter Schönheit s. Anm. 34. Der ganze Problemkreis bedürfte einmal einer umfassenden Sonderstudie.

[32] *WA* I, 22, 105.

[33] Vgl. damit die späteren Ausführungen über die Spannung zwischen Erscheinung und Wesen in den Verdoppelungssymbolen. Das Wesen gelangt erst dadurch zu seiner reinen Offenbarung, es „wird" erst, wenn es alle Phasen des „Scheinens" der Erscheinungen durchlaufen hat. Der Begriff „Schein" hat bekanntlich in der klassischen Ästhetik eine positive Bedeutung. „Schein" ist die Kunst, da sie sowohl der Welt der Erscheinung als auch der Welt der absoluten Wesenheiten angehört, zwischen beiden vermittelt. Schein ist das Durchleuchten der Wesenheit in der „Erscheinung". *Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt? Das Wesen, wär' es, wenn es nicht erschiene?* (*Natürl. Tochter*, V. 1066f.). In diesem Sinne gelangt Mignon durch ihr „Scheinen" zur Wesenhaftigkeit, „wird" sie.

[34] Vgl. damit die Äußerung Gundolfs (die Dornheim zitiert), daß Mignon dem Werden entzogen sei, reines „Sein" verkörpere (Gundolf, *Goethe*, Berlin 1920, S. 353ff.). Diese Auffassung trifft in der Tat eine Wahrheit, aber nicht die volle Wahrheit. Mignon ist vielmehr reines Sein und Werden zugleich (vgl. die Ausführungen über das zeitenthobene Wesen der „Kindheit", aber auch über das „Werden" der Geniusgestalten bei W. Emrich, a. a. O. S. 121ff. u. S. 208ff.). Auch F. Korells Annahme, daß Goethe durch den Eindruck eines weiblichen Kindes, „das dabei war, seine Kindheit zu verlassen, eine Erscheinung, für die Goethe sicherlich sehr empfänglich war", dazu geführt worden sei, Mignon nach längerem Schwanken als „Mädchen" zu gestalten (von Dornheim a. a. O. S. 345 und Anm. 42 zitiert), trifft kaum in die Tiefe des Problems. Goethe hat im ganzen *Wilhelm Meister*-Roman diese Wandlung vom Männlichen zum Weiblichen gestaltet (auch in Marianne, in der Amazone und in Therese, die zunächst ja gleichfalls in Männerkleidung auftreten und die wichtigsten Bezüge zu Wilh. haben: diese Frauen will er heiraten). Denn in diesem Roman ging es um eine langsame Reifung, eine Überwindung der hermaphroditischen Konfliktzone, von der noch zu handeln ist. Dagegen treten der Knabe

Lebens[35]. Das Grenzenlos-Genialische und das unsterblich geformte, schöne Kunstgebilde sind in diesen Genien der Kunst notwendig verbunden.

Dazu kommt eine weitere Polarität. Die Geniusgestalten sind einer höheren, übernatürlichen Welt, ihrer eigentlichen Heimat, verschworen. Zugleich ist diese überirdische Welt eigentümlich polar verbunden mit der unterirdischen Sphäre. Euphorion wird in den *unerforschten Tiefen . . . ganzer Weltenräume* (V. 8596 und 8594) und *Höhlen* geboren und verschwindet plötzlich nach seiner Geburt, während er schon über die Felsmassen immer höher springt und *hüpft*, zum Entsetzen seiner Eltern in einer *Spalte rauher Schlucht* (V. 9614), aus der er *die goldne Leier* (V. 9621) heraufholt, ja auch die *Aureole* gewinnt, die plötzlich sein Haupt umstrahlt, jene Aureole, die als *Goldschmuck* und als *Flamme übermächtiger Geisteskraft* (V. 9624) geschildert wird und am Schluß *wie ein Komet zum Himmel aufsteigt* (V. 9902f.). Auch die Gewänder, die ihn bei seinem Flug *einen Augenblick tragen* und nach dem Absturz *liegen bleiben* (V. 9902f.), holt er aus dieser Felsspalte und zwar in Form naturhafter, *blumenstreifiger Gewande* und *Binden* (V. 9617f.). Die goldenen Flämmchen, die der Knabe Lenker als Zeichen genialischer Begabung austeilt, stehen gleichfalls, wie noch deutlich werden wird, in innerer polarer Verbindung zu dem glühend flüssigen Gold der Kiste, in der sich eine plutonische Unterwelt öffnet: *Die Zwerge führen den großen Pan Zur Feuerquelle sacht heran; sie siedet auf vom tiefsten Schlund, dann sinkt sie wieder hinab zum Grund, Und finster steht der offne Mund* (V. 5920ff.).

Die Signen und Embleme des Genialisch-Poetischen, goldflammende Aureole, goldene Leier, Schleiergewänder, sind also auf eigentümliche Weise sowohl dem Unterirdischen wie dem Überirdischen zugeordnet. Ähnlich wird das goldene Kästchen, in dem der Genius der *Zauberflöte II. Teil* eingeschlossen ist, zunächst von unterirdischen Mächten in Felsengrüften durch Feuer und Erdbeben um-

Lenker, Homunkulus und Euphorion nur sporadisch in der *Faust*-Dichtung auf, sie begleiten nicht bestimmend eine innere seelische „Entwicklung" Fausts im psychologischen Sinne, sondern manifestieren einen überpersonalen Konflikt (Antike – Romantik bei Euphorion; höfische Welt – Poesie bei dem Knaben Lenker; Geist – Natur bei Homunkulus) und bleiben daher vorwiegend knabenhaft, wenngleich die weibliche Komponente vorhanden ist. Euphorion gar, der dissonanzenreichste, abstürzende Genius, ist reiner Knabe. Das Mädchenhafte in ihm ist nur noch indirekt-genetisch zu erschließen (ursprüngliche Identität mit dem Knaben Lenker, dessen mädchenhafte Züge betont werden: *Man könnte dich ein Mädchen schelten*). In der Wandlung vom Knaben Lenker zu Euphorion (vom 1. zum 3. Akt) könnte man geradezu eine Umkehrung der Entwicklung Mignons sehen. Mignon ist zunächst betont Knabe, solange sie in der Dissonanz zu ihrer Umwelt lebt. Erst in der harmonischen Gesellschaft vom Turm, die zugleich einen inneren Bezug zu ihrer künstlerischen Welt hat, ja ihr im Tod huldigt, und erst durch Natalie, die sich gleichfalls von einer zunächst doppelgeschlechtlich erscheinenden Amazone zur reinen Frau (in Wilhelms Vorstellungswelt) wandelt, wird Mignon dazu bewogen, Mädchenkleidung anzulegen. Der Knabe Lenker ist mädchenhafter als Euphorion, weil er seiner ganzen Struktur nach auch harmonischer, geschlossener, heiter „verschwenderisch" ist, während Euphorion *keine Mäßigung* kennt, *in Drang um Drang zu Schmerz und Qual* (V. 9786 u. V. 9887) Kampf, Krieg und Tod sucht. Die Spannung zwischen dämonisch-genialischem Drang und formvollendeter Schönheit prägt zugleich die jeweils vorwiegend männlichen oder weiblichen Komponenten. Vgl. auch die Ausführungen über Ottilie, die eigentümlich zwischen den Sphären steht, in Anm. 31.

[35] *WA* I, 23, 256.

geben, bis endlich der Genius *dringt in die Lüfte mit geistigem Lauf*[36]. Im Maskenzug *Amor mit Treue verbunden* wird der Genius in das Felseninnere in einen Karfunkelstein, der bei Gold und Silber liegt, gebannt, bis er, die Welt verjüngend und rettend, aus ihm hervorbricht[37]. In den *Wanderjahren* verschwindet gleichfalls Felix zum Entsetzen seines Vaters in unterirdischen Felslabyrinthen und holt das rätselhafte Kästchen hervor, auch *das Prachtbüchlein* genannt, das *von Gold zu sein schien*[38].

Damit berühren wir bereits einige weitere Symbolkreise: die Symbole der Unterwelt (Fels, Höhle) in polarer Verbindung zur himmlischen Überwelt, das Symbol des flammenden Goldes und das Symbol der Gewänder und Schleier.

Wir haben bis jetzt eine eigentümlich doppelte Struktur in den Symbolen gefunden: männlich-weiblich; überirdisch-unterirdisch. Auch die Symbole Fels und Felsenhöhle sind wieder in sich selbst merkwürdig doppelsinnig strukturiert. Die Felsenhöhle, in der Euphorion geboren wird, enthält *ganze Weltenräume* und zwar Naturräume: *Wald und Wiese, Bäche, Seen* (V. 9595) und künstliche Räume: *Saal an Sälen, Hof an Höfen* (V. 9597). Ähnlich heißt es in den *Wanderjahren* von dem labyrinthischen *Riesenschloß* im Urgebirge, in dessen Grüften Felix das Kästchen findet: *Die Kinder blieben überzeugt, daß hier ein Werk von Menschenhänden stehe; Wilhelm sah wohl, daß es ein Werk der Natur war; aber er wünschte sich Montan, um dessen Meinung darüber zu vernehmen*[39]. Auch sonst hat Goethe durchgehend in seinen Dichtungen die polare Verschränkung von Natur und Kunst (Menschenwerk) in solchen Felsengrüften oder Ruinen beschrieben. Im Drama *Die Aufgeregten* heißt es: *Rauhe, steile Felsenbänke, auf denen ein verfallenes Schloß. Natur und Menschenwerk in einander verschränkt*[40]. Im Romanfragment *Die Reise der Söhne Megaprazons* ist es bei der Schilderung der Residenz *zweifelhaft, ob sie auf Mauern oder Felsen stand*[41]. In der *Novelle* wird von der alten Burgruine geäußert: *Niemand wüßte zu sagen, wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen*[42]. Ähnlich entdeckt die Schlange im *Märchen* zu ihrer *Verwunderung* mitten in den *unregelmäßigen Naturprodukten . . . ringsum verschlossener Felsen . . . wunderbare unterirdische Gewölbe, welche die bildende Hand des Menschen verrieten*[43]. In diesen Symbolen verdichtet sich gleichsam Goethes lebenlanges Ringen um das Wechselverhältnis zwischen Natur und Kunst, zwischen seinen naturwissenschaftlichen und künstlerischen Anliegen.

Dazu kommt eine weitere Polarität: zu dem labyrinthischen Felsen- und Riesenschloß in den *Wanderjahren* notierte sich Goethe: *Riesenschloß. Basalt auf*

[36] *WA* I, 12, 220.
[37] *WA* I, 16, 443–452.
[38] *Jubiläums-Ausgabe (JA)*, Bd. 19, S. 46f.
[39] 1. Fassung der *Wanderjahre* von 1821, Kapitel 7.
[40] *WA* I, 18, 75.
[41] *WA* I, 18, 377f.
[42] *WA* I, 18, 319.
[43] *WA* I, 18, 232.

Granit. Troglodyten Leben[44]. Ein unterirdisches Höhlenleben spielt sich ab in Felsklüften, die aus *Basalt auf Granit* bestehen. Dieser Gegensatz zwischen Basalt und Granit zieht sich fast durch das gesamte Schaffen Goethes von den frühen Weimarer Jahren bis zu den späten geologischen Partien der *Faust II*-Dichtung und der *Wanderjahre*. Die tiefste, zugrundeliegende Gesteinsschicht, den Granit, nennt Goethe schon in seinem Granitaufsatz von 1784 den *ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohn der Natur*[45]. Granit symbolisiert dann durchgehend den beharrenden, unvergänglichen, allen natürlichen und geschichtlichen Veränderungen Trotz bietenden Urgrund alles irdischen Seins, und zwar nicht nur in Natur-, sondern auch Menschengeschichte. Er ist ein reinstes Ursprungssymbol. Ferner heißt es bereits in dem Granitaufsatz: *Hier auf dem ältesten ewigen Altare* [Granit], *der unmittelbar auf die Tiefe der Schöpfung gebaut ist, . . . sehnt sich . . . meine Seele . . . nach dem näheren Himmel*[46]. Granit und Licht, Ursprung und Himmel stehen bei Goethe in enger, polarer *Nähe* zueinander. Sie repräsentieren ein Bleibendes, Unvergängliches, während rings um den Granitberg sich ein ständiges Werden und Vergehen, Geburt und Tod von vergänglichen Pflanzen, Tieren, Menschen abspielt. Granitene Sphinxe halten aber auch Wache am Eingang zum *Saal der Vergangenheit*, der auch der *Saal der Gegenwart und Zukunft* genannt wird, da sich hier das vergängliche Leben verewigt, zur zeitlosen Typik geborgen hat: *So war alles und so wird alles sein*[47]. Ähnlich die Rolle der Sphinxe in *Faust II*, wo sie unerschüttert die Katastrophen der Natur- und Weltgeschichte überdauern und die Zeit regeln: *Wir, von Ägypten her, sind längst gewohnt, Daß unsereins in tausend Jahre thront. Und respektiert nur unsre Lage, So regeln wir die Mond- und Sonnentage. Sitzen vor den Pyramiden, Zu der Völker Hochgericht; Überschwemmung, Krieg und Frieden – Und verziehen kein Gesicht* (V. 7241 ff.). Aus Italien schrieb Goethe: *Wie ein Granit Freund die Obelisken und Säulen ansieht kannst du dir denken*[48]. *Ich kaufe hier einen Hammer und werde an die Felsen pochen, um des Todes Bitterkeit zu vertreiben*[49].

Basalt dagegen ist ein nichtursprüngliches, zerstörend negatives, revolutionierendes Vulkangestein, in dem Goethe alle Unruhen, Wirren, Revolutionen, Kriege und Kämpfe in Natur- und Menschengeschichte symbolisiert. *Wie man die Könige verletzt, Wird der Granit auch abgesetzt, Und Gneis, der Sohn, ist nun Papa! Auch dessen Untergang ist nah: Denn Plutos Gabel drohet schon Dem Urgrund Revolution; Basalt, der schwarze Teufelsmohr, Aus tiefster Hölle bricht hervor, Zerspaltet Fels, Gestein und Erden, Omega muß zum Alpha werden. Und so wäre denn die liebe Welt Geognostisch auf den Kopf gestellt*[50]. Oder es sei an den

[44] *Paralip.* 8, 9, 10, 11 der *Weimarer Ausgabe.*
[45] *WA* II, Bd. 9, S. 173.
[46] *WA* II, 9, 174.
[47] *WA* I, 23, 199.
[48] *WA* IV, 8, 58 f.
[49] *WA* IV, 8, 376.
[50] *Jub.-Ausgabe*, Bd. 4, S. 94.

bekannten Vers erinnert: *Amerika, du hast es besser Als unser Kontinent, der alte, Hast keine verfallenen Schlösser Und keine Basalte*[51]. Jedermann, auch Goethe, weiß natürlich, daß Amerika Basaltgestein besitzt. Aber Basalt steht hier symbolisch ein für politische Unruhen und Kriege, von denen Amerika, im Gegensatz zu Europa, verschont blieb. In den Fortsetzungsplänen zur *Walpurgisnacht* des I. Teiles der *Faust*-Dichtung ist der Satan geradezu identisch mit diesem Vulkangestein: *Fels, der daraus hervorragt Ist der Satan*, heißt es dort, als Satan in einer gewaltigen vulkanischen Feuersäule aus dem Erdinneren emporsteigt[52].

Durch die innere Verbindung von *Basalt auf Granit* wird also die Totalität von Beharrendem und Zerstörendem, Bleibendem und Vergehendem, die alles Seiende bestimmt, zum Ausdruck gebracht.

Von hier aus erhält auch das Goldsymbol eine neue Beleuchtung. Auch es ist doppelt strukturiert. Das flammende Gold, das Euphorion aus der Felsspalte hervorholte, symbolisierte die *Flamme übermächtiger Geisteskraft*, das Genialisch-Poetische schlechthin. Desgleichen die Goldflämmchen, die der Knabe Lenker als Allegorie der Poesie und Verschwendung in der Mummenschanz unter die Menge streut, aber von dieser Menge mit materiellem Reichtum verwechselt werden. Ferner verwandelt Mephisto in der Maske des Geizes dieses Gold, von dem gesagt wird, daß es *sich in alles wandeln läßt* (V. 5782), vor dieser Menge in ein sexuelles Symbol. Ganz ähnlich hat Goethe bereits in den genannten Fortsetzungsplänen zur *Walpurgisnacht* der *Faust I*-Dichtung das Gold sowohl mit *Mammon* wie mit dem Sexuellen in Verbindung gebracht. Der Satan verspricht der Menge im Gold Mammon, ewiges Leben durch biologische Fortpflanzung und sexuellen Genuß. Ja im Grunde ist in diesen Fortsetzungsplänen bereits die vielumstrittene Schuldfrage der *Faust*-Dichtung gelöst: Gretchen sollte hier in Gestalt ihres Blocksbergs-Idols in einem satanischen Opferritual vor den Augen des entsetzten Faust geköpft werden. Der ganze Boden glüht von dem flammenden Mammongold. In dem Augenblick, als ihr Blut niederströmt, erlischt das Feuer: *Das Blut springt und löscht das Feuer*[53]. Schon hier auf dem Blocksberg also wird die überwindende Kraft ihrer reinen Liebe sichtbar und im Symbol des erlöschenden feurig-flüssigen Goldes zum Ausdruck gebracht.

In der flammenden Goldkiste der *Mummenschanz* ist das Gold zugleich Symbol der Herrschaft, des Staates, der Gewalt, ja aller Geschichtskatastrophen. Es *wallt von goldenem Blute; Zunächst der Schmuck von Kronen, Ketten, Ringen; Es schwillt und droht ihn schmelzend zu verschlingen* (V. 5712 ff.). Der Kaiser beschwört eine Katastrophe herauf, als er die Goldkiste gierig zu öffnen versucht. Die rettende Kraft Fausts aber bringt dieses flammende Gold durch des *heilgen Stabs Gewalt* und durch die Luft- und Wasserelemente zum Erlöschen. In der *Klassischen Walpurgisnacht* entsteht um das Gold, das durch den Vulkanaus-

[51] *WA* I, Bd. 5, Teil 1, *Zahme Xenien*, V. 742.
[52] *WA* I, 14, Teil 1, S. 309–11 (*Paralip.* 50).
[53] *WA* I, 14, 1, S. 311.

bruch aus dem Inneren des Berges emporgeschleudert wird, sofort ein heftiger Parteienkampf zwischen Pygmäen und Kranichen. Auch hier wird das Gold sowohl mit erotischen wie mit staatsgeschichtlichen Phänomenen in Verbindung gebracht: *Man greife nur nach Mädchen, Kronen, Gold, Dem Greifenden ist meist Fortuna hold* (V. 7102f.). Später aber *singen* die Sirenen dieses selbe Gold zum Meeresfeste *heran* (V. 8056), wo es wieder eine durchaus positive Funktion erhält. Ähnlich in Goethes *Märchen*: das Gold, das die Irrlichter ausstreuen, ist für die Schlange, die *auf Rettung sinnt*, von höchstem Wert. Ja das Gold enthält hier einen überirdisch verklärenden, künstlerisch erhöhenden *Schein*. Durch das Gold erstrahlt die Schlange in einem Glanz, *der alle Bäume zu Smaragd und alle Blumen auf das Herrlichste verklärt*. Dagegen ist das Gold *gefährlich* für den Fluß, der es orkanartig anschwellend wieder ausspeit und Früchte statt Gold verlangt. Das *gefährliche Gold* muß daher im Boden *verscharrt werden*[54].

Das Gold ist also gleichsam ein universales Ursymbol, aus dem Goethe geradezu die Genesis von Gut und Böse entwickelt. Es repräsentiert die ewige Lebens-, Liebes- und Geisteskraft überhaupt. In den Händen des *Geizes* (Mephisto) wird diese Kraft zum Quell aller Verhängnisse, zur sexuellen und materiellen Besitzgier, die ja die eigentlichen Grundmächte des Bösen auf Erden darstellen. In den Händen des *schenkenden, verschwenderisch* seinen inneren Reichtum ausstreuenden Knaben Lenker wird das gleiche Gold zur höheren Liebes- und Geisteskraft des Genius. Es ist satanisch und göttlich ineins.

Zugleich ist die Gold- und Geniussymbolik auf eine interessante Weise mit Elementensymbolen und Weltkreislaufrevuen verknüpft. In den Weimarer Maskenzügen hat Goethe oft einen Wandel von der goldenen Zeit zur silbernen und eisernen und die Rückkehr zur goldenen Zeit dargestellt[55], in zahllosen anderen Werken auch einen triadischen Rhythmus von Ursprung, Verfremdung und Wiedergeburt, oder auch von Kindheit, Altern und Verjüngung gestaltet, womit meist Bedrohung und Rettung des Genius verknüpft sind[56].

Meist erfolgt der rettende Umschwung durch Opfer, durch mutige Selbstpreisgabe, und zwar durch todbereites Eingehen oder Springen in die Elemente Wasser und Feuer, so am Schluß der *Pandora*, in der *Zauberflöte II. Teil*, im ersten und zweiten Akt der *Faust II*-Dichtung, im Opfer der Schlange im *Märchen* sowie in novellistischen Romaneinlagen und in manchen Gedichten Goethes[57].

Auch die Elemente sind doppelt strukturiert. Sie haben sowohl vernichtende wie erlösende, rettende Funktion. Die wahnhaft in sich selbst verstrickten Menschen der *Wahlverwandtschaften* erfahren nur Unheil von den Elementen. Gerade weil diese Menschen in rastlos verblendetem Tun sich vor den Elementen zu schützen versuchen, die natürlichen Gewässer in einen künstlichen, stillen See

[54] *WA* I, 18, 227f.
[55] Vgl. W. Emrich, S. 176ff.
[56] Ebd. S. 128ff., 399, 495.
[57] Ebd. S. 98—105, 236—251, 346ff., 492ff.

eindämmen, den toddrohenden Friedhof einebnen zu einer heiteren Grasfläche, die wilde Naturlandschaft durch Parkanlagen kultivieren, durch einen Hausbau ihrer Liebesleidenschaft irdische Dauer zu verleihen versuchen, bricht in solch ästhetisierender Scheinwelt eine Feuersbrunst aus, ertrinkt Charlottes Kind in dem künstlichen See. Dagegen wird in der eingelegten Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder* Glück und echte Liebe gewonnen, indem der Liebende es wagt, den Schrecken des Todes und der Elemente ins Auge zu blicken, in den reißenden Strom zu springen und die Geliebte zu retten. Das Wasser wird, wie es hier wörtlich heißt, zum *freundlichen Element*[58]. Ähnlich in der *Pandora*: der alles rastlos kultivierende, tätige Prometheus und der sich in ästhetisierender Sehnsucht verzehrende Künstlertypus Epimetheus erreichen niemals Erfüllung und Vollendung. Alles bleibt diesen in sich selbst verstrickten Menschen Bruchstück, unvollendbares Bemühen. Ihre Kinder Phileros und Epimelaia, die in höchstem Liebesschmerz es wagen, in Feuer und Wasser zu springen, gewinnen Vollendung und Glück, ziehen das Göttliche zu sich herab, ja erreichen einen ganzen Umschwung der Zeiten, die Wiederkehr Pandorens. Das vernichtende Element ist zum rettenden, tragenden, segnenden geworden: *Spielen rings um ihn die Wogen . . . Spielt er selbst nur mit den Wogen, tragend ihn, die schöne Last* (V. 1001 bis 1004). Wieder sind es Kinder, die die Rettung vollziehen, ähnlich den Kind-Genien Goethes.

Die Elemente sind mit uns verschworen, Und auf Vernichtung läufts hinaus (V. 11549), sagt Mephisto höhnend zu dem rastlos kultivierenden, die Meere eindämmenden Faust. *Heil dem Meere, Heil den Wogen, Von dem heiligen Feuer umzogen! . . . Hochgefeiert seid allhier Element ihr alle vier!* (V. 8480ff.) heißt es aber am Schluß der *Klassischen Walpurgisnacht*, als Homunkulus, von mächtigen *Pulsen der Liebe gerührt* (V. 8468), seinen Glaskolben am glänzenden Thron Galatees zersprengt und seine Flamme ins Meer ergießt.

Selbst von dem Kaiser im ersten Akt der *Faust II*-Dichtung wird gesagt, er könne Herr der Elemente werden, wenn er es wage, furchtlos in sie zu springen: *Wirf dich ins Meer, wo es am wildsten tobt, und kaum betrittst du perlenreichen Grund, so bildet wallend sich ein herrlich Rund, um dich, den Mittelpunkt . . . Da spielen farbig goldbeschuppte Drachen, Der Haifisch klafft, du lachst ihm in den Rachen* (V. 6006ff.).

Die Elementensymbole, das Gold, die Gesteinsymbole, die Geniusgestalten usw. sind also sämtlich eigenartig doppelt strukturiert. Sie sind antinomisch gestaltet. Sie tragen ihren eigenen Gegensatz bereits in sich. Sie enthalten in sonderbarer antinomischer Verschränkung die Gegensätze: das Männliche und das Weibliche, das Unterirdische und das Überirdische, das Beharrende und das Revolutionierende, Natur und Kunst, das Gute und das Böse, das Vernichtende und das Rettende. Auch von allen anderen, hier nicht im Einzelnen zu entwickelnden Symbolen Goethes läßt sich das nachweisen. Das Symbol des Schlei-

[58] *JA* 21, S. 240.

ers hat bei Goethe eine verhüllende und zugleich offenbarende Funktion[59]. Die Symbolik des Schlafs, die bei Goethe meist auf der Umschlagstelle von einer Katastrophe zur Heilung erscheint, ja in der sich ein Umbruch von der Tragödie zur Oper vollzieht, weist sowohl in eine äußerste Auswegslosigkeit des tragischen Konflikts wie auch in seine Überwindung[60]. Das Irissymbol enthält in sonderbarer paradoxer Verschränkung das Unbedingte und das Bedingte, Ruhe und Chaos, das heiter Klare und das zerstörend Ungeheure[61]. Im Symbol des Spiegels wird dem Menschen seine *doppelte Rolle*, eine *wirkliche und ideelle* bewußt, ja in ihm spielt sich der Durchbruch und die Reifung des Menschen zur Persönlichkeit ab in einer eigentümlichen Wandlung von der Selbstreflexion, der Anschauung des eigenen *zweiten Selbst*, zum objektiven, höheren *anderen Selbst*[62]. In der Symbolik der Blumen und Früchte offenbart sich eine widerspruchsvolle Spannung zwischen Metamorphose und beharrendem Typus, zwischen Werden und Sein, ja zwischen proteushaft sich wandelnder Natur und zeitlos fixiertem Kunstbild[63]. Und so ließen sich weitere Belege erbringen.

Aus dieser antinomischen Struktur der Symbole ergeben sich wichtige Konsequenzen. Die Symbole können jeweils nur in bezug auf die Stelle, in der sie in einem dichterischen Werk stehen, sinnvoll gedeutet werden. Sie haben keine von ihr losgelöste, ein- für allemal festgelegte Bedeutung an sich. Ihre Sinnstruktur ist z. B. abhängig von dem ethischen Vollzug, der sittlichen Haltung der jeweiligen Person in der Dichtung. Je nach dem ethischen Verhalten Eduards, Charlottes, Ottilies, Phileros', Epimelaias, Fausts oder des Kaisers bedrohen oder retten die Elemente den Menschen. Dieses Verhalten steht aber wieder in einem entscheidenden Bezug zur Gesamtproblematik, in die das jeweilige Werk gestellt ist, ja sogar zur gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Situation, in der seine Personen stehen und die ihnen dichterisch aufgeprägt ist. Die Menschen der *Wahlverwandtschaften* spiegeln eindeutig die Ehe- und Gesellschaftsprobleme, aber auch die ästhetisierende Haltung der Goethezeit. *Die Gartenkunst*, so schreibt einmal Goethe, *verewigt die herrschende Unart der Zeit, im Ästhetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasieren*[64]. Im rastlos die Meere eindeichenden Faust dämmert unheimlich das moderne technische Zeitalter auf, das den späten Goethe immer wieder beunruhigt hat, in den *Wanderjahren* wie hier in *Faust II*: *Menschenopfer mußten bluten, Nachts erscholl des Jammers Qual; Meerab flossen Feuergluten, Morgens war es ein Kanal!* (V. 11127ff.). Den kanalisierenden Faust, der die Elemente bezwingen will, bedrohen gerade die Elemente. Seine rastlose Tätigkeit wird zur Schuld, symbolisiert in blutenden Menschenopfern und in der Vernichtung des frommen, gottnahen Menschenpaares Philemon

[59] W. Emrich, S. 63f.
[60] Ebd. S. 81—105.
[61] Ebd. S. 105—110, 115—119.
[62] Ebd. S. 110ff.
[63] Ebd. S. 171ff.
[64] *WA* I, 47, 310.

und Baukis. Im Gegensatz zu seiner menschenmordenden, technischen Arbeit rettet dieses Paar einen Jüngling aus den Meeresfluten.

Hinter dieser Elementensymbolik werden also ganz konkrete, geschichtlich geprägte Zeitprobleme sichtbar. Nicht anders ist die Geniussymbolik bei Goethe entstanden:

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Mignon, die die Ausgangsgestalt aller späteren Kind-Genius-Symbole darstellt, aus einer sehr ernsten zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Krisensituation Goethes hervorgegangen ist. Sie wird konzipiert in den voritalienischen Weimarer Jahren in dem Ringen zwischen der alten Genieauffassung aus der Sturm- und Drang-Zeit und den neuen gesellschaftlichen Forderungen, in einem Ringen, das sich parallel auch zwischen Tasso, den Goethe einen gesteigerten Werther nannte, und Antonio abspielte. Denn Mignon steht eigenartig auf der Grenzscheide zwischen originalem Naturgenie und dem Versuch des klassischen Goethe, Kunst und Gesellschaft zu versöhnen. Sie ist positiv und negativ zugleich gestaltet, ja das Negative überwiegt gegen Ende der *Lehrjahre* immer mehr, wo im Gegensatz zu ihr in Natalie und in der *Gesellschaft vom Turm* ausdrücklich eine Harmonie zwischen Kunst und Gesellschaft erstrebt wird: *Ist doch wahre Kunst ... wie wahre Gesellschaft ... das Maß, ... nach dem und zu dem unser Innerstes gebildet ist*[65]. Deshalb muß auch Mignon in dieser neuen Welt untergehen. Der genialische Drang, alles Irdische zu zersprengen, erscheint in dieser *Gesellschaft vom Turm* als ein krankhafter Zug, ja als ein innerer *Krampf*, der Körper wie Geist zerrüttet. Mignon ist ein seltsam gebrochenes Wesen, sie wird ein *Zwitterwesen* genannt. Zunächst erscheint sie als ein außerzivilisatorisches, gesellschaftsfeindliches Naturkind, das sich in keine menschliche Ordnung einreihen kann. In ihr, heißt es, *steckt* etwas *Sonderbares, Fremdes und Abenteuerliches*. Man vergleicht sie im *Urmeister* mit einem *Affen* oder *anderen fremden Tieren*[66]. Ihre Innerlichkeit ist betont unsentimental, sie wird als spröde, hart, *ganz gefühllos*[67] bezeichnet, ohne einen Ausdruck von *Rührung oder Zärtlichkeit*[68]. Sie hat – obgleich sie wie die leibgewordene Poesie selber erscheint – gerade kein Gefühl für Kunst im Sinne von Geschmack, Form, Maß oder gesellschaftlichem Takt. Das Kind *lernte die Cither gleichsam von selbst. Nur mit Worten konnte es sich nicht ausdrücken, und es schien das Hindernis mehr in seiner Denkungsart als in den Sprachwerkzeugen zu liegen*[69]. Die humanisierende, menschenverbindende Kraft des Wortes ist ihr versagt. Auf dem Theater spielt sie ihre Rollen *so trocken, so steif*[70]. Ihre Art zu singen ist kunstlos, abrupt, sprunghaft, ungeregelt.

[65] *WA* I, 23, 161.
[66] *WA* I, 51, 252f.
[67] *WA* I, 51, 219.
[68] *WA* I, 51, 237.
[69] *WA* I, 23, 272f.
[70] *WA* I, 51, 252.

Andererseits aber lebt sie in einer ununterbrochenen *phantastischen Erhebung*[71], durch die sie jegliche natürliche Sicht auf die Umwelt verliert. Bei Rezitationen *war ihr Ausdruck auf gemeinen und bedeutenden Stellen gleich angespannt . . . und wenn er* [Wilhelm] *das Natürliche von ihr verlangte, wenn er sie bat, ihm nur nachzusprechen, begriff sie niemals, was und wie er es wollte*[72]. Sie ist also wiederum alles andere als ein Naturkind. Ein eigentümlicher Riß zwischen Ursprünglichkeit und Schein kennzeichnet ihr ganzes Wesen. Ihre *bräunliche Gesichtsfarbe konnte man durch die Schminke kaum erkennen*[73]. Bald darauf reibt sie sich mit Wasser die Schminke ab und hält in ratloser Verwirrung auch ihre echte Gesichtsröte noch für Schminke[74]. Natur und Schminke, Originalität und Schein gehen also unentwirrbar ineinander über. Wie sie erzeugt wurde in einer unnatürlichen, von der Gesellschaftsmoral verpönten Verbindung zwischen Bruder und Schwester, so lebt sie auf einer Grenzscheide zwischen Natur und Unnatur, Originalgenie und Maske, in keiner Sphäre ganz zu Hause. Ihre Zwitterhaftigkeit zwischen Knabe und Mädchen entspricht dieser Spannung. Sie setzt sich fort in jenem Traumbild Wilhelms von der schönen Amazone, gleichfalls einem weiblichen Wesen in Männerkleidung, die sich erst spät, als die Versöhnung zwischen Kunst und Gesellschaft erreicht wird, als reine Frau enthüllt, wie auch Mignon dort erst Mädchenkleidung anlegt.

Alfredo Dornheims Versuch, Mignon als eine ausschließlich positive Gestalt darzustellen, geht daher an der tatsächlichen Struktur des Romans vorbei. Nach Dornheim ist Mignon deshalb mit Wilhelm identisch, weil „es das göttliche Urkind der Menschheit ist, das Bewußte und Unbewußte, das den Menschen begleitet und führt auf dem Wege seines geistigen Lebens und seiner menschlichen Selbstvollendung". Sogar die entscheidende Reifung und Wendung Wilhelms zu den Wanderjahren und zur Entsagung sei von Mignon bestimmt: „Innerhalb der Perspektive des gesamten und endgültigen Werkes ist" die Reise mit Mignon und dem Harfner (Kapitel 12) „der entscheidende Augenblick, in dem der junge Meister zu einem neuen Bewußtsein seines Lebens erwacht; der Beginn seiner ‚Wanderjahre', seiner langen ‚Bildungsreise' durch die kleine und große Welt. Diese Reise wird in ihm ein neues Bildungsideal erstehen lassen, das mit seiner ‚Entsagung' den Reisenden in die menschliche Gemeinschaft eingliedert . . . Mit ihrer magischen Persönlichkeit erweckt Mignon in Wilhelm dieses Bewußtsein, und hierin liegt die große Bedeutung ihrer Gestalt im und für das Leben Wilhelms. Kurz nach der Mignonepisode trennt sich Wilhelm endgültig von der Theatergesellschaft. Und seitdem wird er ständig von dem Geiste und der ‚Liebe' Mignons begleitet. Er selbst ist jetzt der ‚Reisende'; er selbst ist Mignon. Und er selbst ist Goethe"[75].

[71] Ebd. [72] Ebd.
[73] *WA* I, 21, 154.
[74] *WA* I, 21, 167.
[75] A. Dornheim, S. 341, 343.

Diese Deutung widerspricht nicht nur der geschilderten Struktur Mignons in den *Lehrjahren*, sondern auch der Mignonbeschwörung in den *Wanderjahren*. Dort steht Mignon gerade kontrapunktisch-gegensätzlich zum Thema der Entsagung und Reifung der Wanderer. Durch die Sehnsucht zu Mignon fühlen sich die Wanderer *leidenschaftlich über die Grenze gerissen* und *sahen sich in Gefahr, abermals schmerzlich geprüft zu werden*. Bewußt fügt Goethe unmittelbar hinter diese Mignonbeschwörung den Brief Lenardos an Wilhelm ein, in dem es heißt *Die Sehnsucht verschwindet im Tun und Wirken*. Daher ist auch nicht Mignon der entscheidende Seelenführer Wilhelms auf dem Übergang von den Lehrjahren zu den Wanderjahren und zur Entsagung, sondern eher Natalie, die sich von der mannweiblichen Amazone in einem ganz anderen Sinne als Mignon zur reinen, tätigen, Entsagung fordernden Frau entwickelt hat.

Die Doppelgeschlechtlichkeit Mignons dagegen – wie aller Kind-Genius-Gestalten Goethes – entspringt einem tiefen, niemals ganz lösbaren Konflikt zwischen zwei unversöhnlichen Sphären, einem Konflikt, der sich auch, wenngleich in anderer Wendung, in der gesellschaftsfeindlichen Haltung des Knaben Lenker und Euphorions fortsetzt, der gleichfalls, wie Mignon, an diesem Konflikt zerbricht. Mignon spielt zwar eine bedeutende und unleugbar positive Rolle in Wilhelms seelischer Entwicklung, aber sie vertritt noch eine vorgesellschaftliche, ja gesellschaftsfeindliche Haltung, die gerade konträr zur späteren Welt der Entsagenden steht, konträr auch zur gesellschaftlichen Welt eines Jarno, einer Therese usw. in den Schlußpartien der *Lehrjahre*. Sie wird daher für Wilhelm durch die höhere, ausgewogenere Sphäre Natalies abgelöst, in der sich Kunst und Gesellschaft harmonisch begegnen. Es ist wesentlich, daß Mignon in dem Augenblick stirbt, als Wilhelm Therese zu heiraten scheint, in der ja einseitig das praktisch-nützliche, gesellschaftliche Prinzip sich verkörpert.

Unüberwindbare Konfliktzonen bestimmen das Hermaphroditische in den Geniusgestalten. *Nun frisch zu deiner Sphäre! Hier ist sie nicht! Verworren, scheckig, wild Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild*, sagt Faust-Plutus zu dem Knaben Lenker (V. 5690 ff.). Homunkulus befindet sich in der Spannung zwischen seinem künstlichen Wesen und dem Elementarisch-Naturhaften, nach dem er mit *herrischem Sehnen* verlangt. *Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften, Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften . . . doch wär er gar zu gern verkörperlicht* (V. 8249 ff.). Noch stärker sind die Spannungen bei Euphorion. Ja dort, wo zwei gegensätzliche geschichtliche Sphären, wie die Antike und die nordisch-romantische Welt, in einer Gestalt sich unversöhnlich überkreuzend begegnen, wird diese Gestalt mannweiblich, hermaphroditisch. So wird Mephisto, als er in die Antike eindringt, ohne seinen nordisch-romantischen Charakter preisgeben zu können, zum Hermaphroditen, zur Phorkyas: *Man schilt mich nun, o Schmach! Hermaphroditen!* (V. 8029). Bereits in den Frühskizzen zum Helenaakt aus dem Jahr 1800 sollte er in die Dienste Helenas als ägyptische Dienerin treten, ja er

bezeichnet sich dort als Christin und demokratische Menschenrechtlerin[76], d. h. er spielt die gesamte vor- und nachantike Welt gegen Helena aus, ist ihr aber doch zugleich als Dienerin zugeordnet. Zudem sind ja die Antike und die nordisch-romantische Welt für Goethe zwei Sphären, in denen sich die geformte schöne Kunstgestalt und das Genialisch-Dämonische, alle Form Sprengende, kontrastierend begegnen. Aus diesem Grund eigentlich wird Mephisto Hermaphrodit. In einer Lesart sagt Mephisto, als er zur Phorkyas geworden ist: *Ich eile nun und such in vollem Lauf Der neusten Tage kühnsten Meißel auf Mit Gott und Göttin laßt uns dann gefallen Zu stehn in heiligen Tempelhallen*[77]. Als Hermaphrodit, der von *der neusten Tage kühnstem Meißel*, d. h. von der nordisch-romantischen Kunst geprägt ist, steht er zugleich in antiken, heiligen Tempelhallen. Auch Mignon verzehrt sich ja in einer nordischen Welt in Sehnsucht nach den antiken Marmorgestalten: *Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: Was hat man dir, du armes Kind getan?* Von Euphorion äußerte Goethe, er sei *antik und modern* ineins[78]. Und auch Homunkulus wird nicht ohne tieferen Sinn in einer nordischen Studierstube künstlich erzeugt, preist aber sofort hellsichtig die höhere Welt der Antike, als er den Traum Fausts von der Zeugung Helenas schildert, ist selbst von einem Drang nach der Antike beseelt.

Damit beginnt sich das Verhältnis zwischen Mythos und dichterischem Symbol zu klären. Die Goetheschen Symbole sind trotz ihrer vorhandenen Analogien zu mythischen Symbolen aus ganz spezifischen geistesgeschichtlichen Situationen und seelischen Konflikten Goethes erwachsen, durch die sie jeweils völlig neuartige Umformungen und Veränderungen erfahren. Ja die Symbole verwandeln sich bei Goethe auf Grund bestimmter innerer und zeitgeschichtlicher Entwicklungen. Die krankhaften Züge bei Mignon, die soeben geschildert wurden, treten später, nach Überwindung der voritalienischen Krise, in den Geniusgestalten nicht mehr auf. Dafür werden andere Konflikte und Sinnelemente hinzugefügt, etwa in der Homunkulusgestalt, in der sich ganz bestimmte spätgoethesche naturwissenschaftliche Probleme verdichten, oder in Euphorion, in dem der spätgoethesche Konflikt zwischen Klassik und Romantik in einem entschiedeneren und differenzierteren Sinne als bei Mignon zum Austrag gelangt.

Die Symbole Goethes sind daher weder ohne weiteres identisch mit den frühgeschichtlichen Kind-Gott-Mythen, die Kerényi beschreibt, noch handelt es sich in ihnen, wie Werner Danckert annimmt, um ein überraschendes, geschichtlich nicht erklärbares Wiederauftauchen uralter pelasgisch-tellurischer Mythen, die Goethe aus einem rein instinkthaft angeborenen, untergründig mythischen Ahnungswissen heraufbeschworen und erneuert habe im inneren Protest gegen die reflektierende Philosophie und rationalistische Denkweise seiner Zeit.

[76] *Paralip.* 84 (*WA* I, 15, 2).
[77] *WA* I, 15, 2, S. 58 (zu V. 8032/3).
[78] H. G. Gräf, a. a. O. Nr. 1498.

Gegen diese mythisierende Auffassung sprechen folgende Tatsachen: erstens behandelt Goethe, vor allem im zweiten Teil der *Faust*-Dichtung, die überlieferten Mythologeme durchgehend ironisch. Gegen die Wiedergewinnung eines sog. echten, ursprünglichen Mythos wendet er sich sogar mit sarkastischem Spott. In einer Skizze zur Euphoriongeburt schreibt Goethe: *Sie nennen ihn Euphorion so hieß einmal Sein Stief-Stiefbruder, fraget hier nicht weiter nach . . . Er springt, und tanzt und ficht schon tadeln viele das So denken andere, dies sei nicht so grad Und gröblich zu verstehen,dahinter stecke was Man wittert wohl Mysterien, vielleicht wohl gar Mystificationen, indisches und auch Aegyptisches, und wer das recht zusammenkneipt Zusammenbraut, etymologisch hin und her Sich zu bewegen Lust hat ist der rechte Mann. Wir sagen's auch und unseres tiefen Sinnes wird Der neueren Symbolik treuer Schüler seyn*[79].

Diese Stelle ist höchst aufschlußreich für das Problem Mythos und dichterisches Symbol. Die alten Mythen erscheinen zwar wieder in der Allgemeinheit ihrer Strukturen in Goethes Symbolen – darin besteht der Ansatz Kerényis und Danckerts zu recht. Z. B. liegen zweifellos Analogien zwischen den doppelgeschlechtlichen Kind-Gott-Gestalten der Antike und den Goetheschen Geniuskindern vor. Aber sie sind nicht mehr dieselben. Jeder Versuch, durch Rückführung der Euphoriongestalt auf den alten, ursprünglichen Mythos, auf Ägyptisches, Indisches usw., diesen Euphorion Goethes zu erklären, wird sarkastisch ironisiert. Andererseits ist es nicht sinnlos, dennoch nach einer tieferen Bedeutung Euphorions zu fragen: *Wir sagen's auch und unseres tiefen Sinnes wird Der neueren Symbolik treuer Schüler seyn.* Der tiefere Sinn ist etwas Neues, Anderes. Er ist gänzlich umfunktioniert, auf eine andere Sinnebene verlagert[80].

Dieses spezifisch Neue der Symbole ist aber der eigentliche Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Symbolforschung. Die Literaturwissenschaft darf nicht dabei stehen bleiben, eine Verwandtschaft der dichterischen Symbole mit den mythischen herauszuarbeiten, sondern muß ihre dichtungsgeschichtliche Besonderheit und ihren jeweils neuen Sinngehalt aufzeigen. Denn beim bloßen Nachweis der Verwandtschaft entsteht eine leere, ungeschichtliche Identität aller analogen Symbole, ja es entsteht eine äußerste Abstrahierung alles Konkreten, eine geschichtslose Gleichsetzung von Vergangenem und Gegenwärtigem.

Dieser Identifizierung macht sich auch die psychoanalytische Symbolforschung

[79] *Paralip.* 176 (*WA* I, 15, 2, S. 234).

[80] Diese Deutung widerspricht nicht der eigentümlich doppelsinnig schillernden Bedeutung dieser Stelle, die sich ja zugleich ironisch gegen die romantischen, neueren Mythologen und Symboliker Creuzer, Görres, Schelling usw. wendet. In der ironischen Behandlung des Mythischen drückt sich die Distanz zu den Versuchen der Romantiker aus, ehrfürchtig in die Urzeit zurückschauend die Heiligkeit und die Geheimnisse archaischer Mythen wiederzugewinnen, zugleich aber das Bemühen, ewig „gegenwärtige" Urphänomene zu beschwören, die – da sie niemals rund in die Erscheinung aufgehen – zur ironischen Behandlung in einem sehr ernsten Sinne führen. (Vgl. über das Problem Mythos – Ironie – Urphänomen W. Emrich, S. 311 f., 349 f., auch S. 66 f. und S. 111 f.) S. auch die folgenden Ausführungen zu dem Wort: *Ganz eigen ists mit mythologischer Frau: Der Dichter bringt sie, wie ers braucht, zur Schau.*

schuldig, indem sie zeitlose, kollektivunterbewußte Symbole durch die ganze Geschichte hindurch analogisiert.

Die Literaturwissenschaft aber hat es, wie alle geschichtliche Wissenschaft, mit dem Besonderen, dem Spezifischen zu tun. Nur durch vergleichende Unterscheidung des mythischen vom dichterischen Symbol hat die Mythenforschung innerhalb der Literaturwissenschaft einen Sinn.

Damit sollen die Gemeinsamkeiten zwischen Mythos und Symbol nicht geleugnet oder vernachlässigt werden. Aber diese Gemeinsamkeiten sind allgemein anthropologischer Natur. Sie beruhen auf bestimmten Grundstrukturen der menschlichen Seele überhaupt und müssen daher die Anthropologie und Psychologie aufs höchste interessieren. Die Literaturwissenschaft – wie übrigens auch die mythengeschichtliche Forschung – sieht sich jedoch spezifisch geschichtlichen Ausformungen und Wandlungen dieser seelischen Grundstruktur gegenüber und muß primär diese Differenzierungen untersuchen, will sie zu exakten, sinnvollen, mit konkretem Gehalt gefüllten Aussagen und nicht zu leeren Allgemeinheiten gelangen. Aphrodite und Hermes sind etwas anderes als Mignon oder Euphorion. Im mythischen Bewußtsein sind zwar – nach Kerényi – derartige Identifizierungen im Gegensatz zu unserem rationaleren Denken möglich; und bekanntlich wurden solche Identifizierungen auch von Thomas Mann in Verbindung mit Kerényi[81] in seinem *Josefs*-Roman durchgeführt nach dem „mythischen Schema der Wiederkehr": Wiederkehr Abrahams in Isaak, Jakob, Josef, ja sogar Wiederkehr anderer asiatischer Mythengestalten in ihnen. Aber es fragt sich nicht nur, ob ein solches identifizierendes Verfahren tatsächlich der Struktur des mythischen Bewußtseins entspricht, ob nicht auch im alten Mythos sehr viel differenziertere geschichtliche Unterscheidungen – auch im damaligen Bewußtsein – vorliegen, sondern es erheben sich vor allem entschiedene Zweifel an der Zulässigkeit solcher Identifizierungen im Bereich der dichterischen Symbolik. Wenn Mignon identisch ist mit Aphrodite und Hermes, aber auch mit Wilhelm, und Wilhelm wiederum mit Goethe, so mündet die Identifizierung im unbestimmbaren konturenlosen Nebel. Man wird hier zwar auf die „archetypischen, kollektivunbewußten" seelischen Schichten verweisen, die es möglich erscheinen lassen, daß auch in Goethe Aphrodite und Hermes noch lebendige seelische Wirklichkeit waren und in ihm wiederkehrten. Aber was ist damit ausgesagt? Ein allgemeines psychologisches Phänomen, die Tatsache, daß unsere Seele Animus und Anima, männliche und weibliche Projektionsbilder des Unbewußten hervorbringt, oder noch vager von Dornheim formuliert, daß das „göttliche Urkind der Menschheit" das „Bewußte und Unbewußte" ist, das auch Wilhelm „führt auf dem Weg seines geistigen Lebens". Aber auch in Wilhelms Traumbild Amazone-Natalie ist ein solches bewußtes und unbewußtes mannweibliches Phänomen enthalten. Entscheidend ist gerade die jeweils verschiedene Ausprägung dieser seelischen Bilder.

[81] Karl Kerényi, *Romandichtung und Mythologie, ein Briefwechsel mit Thomas Mann*, *Albae Vigiliae*, Neue Folge, Heft II, Zürich: Rheinverlag 1945.

Mignon ist so wenig identisch mit Wilhelm wie Natalie. Und sie ist, wie gezeigt werden konnte, in ihrer konkreten Erscheinung alles andere als die Wiederkehr eines antiken Mythos. Goethe selbst hat stets sehr scharf die Grenzlinien gezogen. Gerade dann, wenn er, etwa nach der Geburt Euphorions, unmittelbar den Hermesmythos vergleichend heranzieht (V. 9629ff.), so grenzt er sofort wieder Euphorion ab gegen den antiken Hermes: *Höret allerliebste Klänge, Macht euch schnell von Fabeln frei! Eurer Götter alt Gemenge, Laßt es hin, es ist vorbei. Niemand will euch mehr verstehen, Fordern wir doch höhern Zoll: Denn es muß von Herzen gehen, Was auf Herzen wirken soll* (V. 9679ff.). Euphorion wird hier zu einem modernen, romantischen Genius, dessen Musik *von Herzen geht*[82]. Er ist daher antik und modern zugleich, d. h. er ist Ausdruck einer völlig neuen, der spezifischen geschichtlichen Situation Goethes entsprechenden Auseinandersetzung zwischen Klassik und Romantik.

Daher wird gerade bei Goethe ständig eine bewußte Umfunktionierung des Mythischen ins modern Zeitgeschichtliche sichtbar: er verändert, verwandelt die Mythologeme, prägt ihnen in einem oft willkürlich scheinenden Spiel völlig neue Bedeutungen und Sinnfunktionen auf, ordnet sie gänzlich seinen eigenen dichterischen Intentionen unter. Chiron zu Faust über Helena: *Ich seh, die Philologen, Sie haben dich so wie sich selbst betrogen. Ganz eigen ists mit mythologischer Frau: Der Dichter bringt sie, wie ers braucht, zur Schau, Nie wird sie mündig, wird nicht alt, stets appetitlicher Gestalt, Wird jung entführt, im Alter noch umfreit, G'nug, den Poeten bindet keine Zeit* (V. 7426ff.). Auffallend auch die leichthingeworfene, fast salopp modische, mit französisierenden Wendungen durchsetzte Sprache, mit der Goethe durchgehend in der *Klassischen Walpurgisnacht* die überlieferten Mythen behandelt und fast zu persiflieren scheint. Von einer ernsthaften Wiederbeschwörung alter Mythen kann gar keine Rede sein.

Zweitens treten die Symbole nicht etwa völlig eigenständig aus dem Unterbewußten der Goetheschen Seele hervor, sondern sind weitverbreitetes Bildungsgut seiner Zeit[82a]. Die Weltkreislauflehre vom goldenen, silbernen, eisernen Zeitalter, der triadische Rhythmus von Ursprung, Verfremdung und Verjüngung sind längst bei Hemsterhuys, Herder und anderen vorgebildet, ja sind seit Hesiod in vielfachen Abwandlungen immer wieder in Europa aufgetreten[83]. Die Elementen- und Goldsymbolik spielt bei den Alchimisten, Freimaurern, Rosenkreuzern und anderen eine bedeutende Rolle und findet vor allem in der Romantik eine außer-

[82] Vgl. W. Emrich, a. a. O. S. 321f., 396ff., 429f.

[82a] Ronald D. Gray hat in seinem Buch *Goethe the alchemist, a study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works*, Cambridge: University Press 1952 (312p.) nachgewiesen, daß die entscheidenden Goetheschen Symbole, die Hermaphroditen-Gestalten, das Goldsymbol, die Gesteinssymbole, die Farbensymbole, Elementensymbole, Wolkensymbole usw., aus einer im 18. Jahrhundert noch sehr lebendigen alchimistischen Tradition stammen, die Goethe gekannt und auch in deutlicher Anlehnung an die alchimistische Vorstellungswelt in sein dichterisches und naturwissenschaftliches Schaffen eingeschmolzen hat.

[83] S. z. B. die Nachweise von Julius Petersen, *Das goldene Zeitalter bei den deutschen Romantikern*, in: *Die Ernte, Festschr. für Fr. Muncker*, Halle 1926, S. 117–175.

ordentliche Verbreitung, bei Brentano, Fouqué, Arnim, E. T. A. Hoffmann u. a. Die Gesteins-, Höhlen- und Bergwerksymbolik, aus denen Danckert die tellurische Grundkomponente Goethes ableitet, entspringt gleichfalls einem unendlichen Strom von Überlieferungen, der vom Mittelalter über das 16. und 17. Jahrhundert unmittelbar in die Goethezeit hineinfließt und in mannigfachen Umformungen auch von der Romantik aufgenommen und fortgeführt wird, so von Novalis, Arnim, Fouqué, Görres, E. T. A. Hoffmann u. a.[83a].

Ferner stehen die Goetheschen Symbole keineswegs im Gegensatz zu den philosophischen Strömungen seiner Zeit.

Damit komme ich zugleich zur entscheidenden Frage nach dem Sinn und der dichterischen Notwendigkeit solcher Symbolschöpfungen überhaupt.

Die doppelsinnige, antinomische Struktur, die wir durchgehend in den Goetheschen Symbolen aufgedeckt haben, ist offenbar bestimmt von dem dichterischen Bemühen, die innersten Antinomien des Daseins selbst bis in ihre letzten Wurzeln durchsichtig zu machen und zur poetischen Anschauung zu bringen. Die vordergründige empirische Welt, die psychologischen Konflikte, die zeitgeschichtlichen Spannungen, politischen Vorgänge und persönlichen Erlebnisse werden reduziert, bezogen auf letzte Elemente, in denen zeichenhaft, urphänomenal, die innerste Wesensstruktur aller dieser vordergründigen Vorgänge aufleuchtet. Die Auseinandersetzung etwa zwischen Faust und der politischen Welt des Kaiserhofes, die in den ersten Skizzen sich noch auf der vordergründigen Ebene weltanschaulicher, gedanklicher Diskussionen abspielen sollte[84], wird reduziert auf das Flammengaukelspiel, in dem die Ursachen und die Wesensstruktur aller politisch-geschichtlichen Vorgänge, Katastrophen, Kriege und Rettungen dargestellt wird. *Durch fernen Raum gewundner Feuersäulen Sah ich bewegt der Völker lange Zeilen* (V. 5997f.), so interpretiert der Kaiser selbst dieses Flammengaukelspiel. Die Symbole enthüllen die innersten antinomischen Strukturen des Daseins selbst. Dieses Verfahren ist aber bei weitem nicht so sehr unterschieden von dem Bemühen der Philosophie, die Phänomene auf letzte Begriffe zu reduzieren, wie man gemeinhin annimmt. Ausdrücklich schreibt einmal Goethe: *Vom Philosophen glauben wir Dank zu verdienen, daß wir gesucht, die Phänomene bis zu ihren Urquellen zu verfolgen, bis dorthin, wo sie bloß erscheinen und sind, und wo sich nichts weiter an ihnen erklären läßt*[85]. Und andererseits hat Hegel wiederholt geäußert, sein antithetisch-dialektisches Verfahren, durch das er die Wesensstrukturen des Seins philosophisch zu bestimmen versuche, sei verwandt dem Goetheschen Bemühen, in polaren Spannungen der Gegensätze und in ihren synthetischen Steigerungen die Urphänomene sichtbar zu machen. Goethe selbst gegenüber hat

[83a] Ein außerordentlich reichhaltiges Material über die Verbreitung der Bergwerks-, Gesteins- und Metallsymbolik vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hat Ursula Büttner gesammelt und in ihrer Habilitationsschrift über die Venedigersagen zusammengefaßt, die demnächst erscheinen wird.

[84] *Paralip.* 63ff. der *WA* I, 15, 2.

[85] *WA* II, 1, S. XXXVI.

einmal Hegel geäußert, daß er (Goethe) *das Gebiet des Unerforschlichen und Unbegreiflichen ungefähr eben dahin verlege, wo wir Philosophen hausen, daß ihrer beider Welten, unser Abstruses und das erscheinende Dasein* in den Urphänomenen einander begrüßten[86]. Polarität und Steigerung bezeichnet einmal Goethe – in einer an Hegel gemahnenden Terminologie – als Vorgänge, in denen *das Entgegengesetzte sich gegeneinander neigt und sich in einem Dritten vereinigt*[87].

Der Unterschied zwischen dem antinomisch strukturierten Symbol und dem antithetisch-dialektischen Begriff, zwischen dichterischer und philosophischer Welterschließung besteht vor allem darin, daß im Symbol der Dichter das Phänomen selbst schafft, um dessen Wesenserhellung es geht, daß er im Phänomen verharrt, während der Philosoph ihm erkennend, analysierend, reflektierend gegenübersteht und es zu letzten, jedoch nur scheinbar vom Gegenstand losgelösten Begriffen verdichtet. Das Symbol bleibt selbst ein konkretes Phänomen, aber es ist letztlich nicht mehr das Phänomen, verweist auf ein Anderes, Urgesetzliches, auf ein Urphänomen, das, wie Goethe wiederholt ausführte, niemals *rund* in der Erscheinung aufgeht. *Das Symbol ist die Sache, ohne die Sache zu sein und doch die Sache, ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch*[88], so definierte einmal Goethe paradox das Wesen des Symbols.

Indem aber der Dichter im Unterschied zum Philosophen gezwungen ist, beim konkreten Gegenstand zu verharren und ihn gleichsam zu einem im geistigen Spiegel zusammengezogenen Bild zu komprimieren, so entstehen zwangsläufig bestimmte letzte, wesenhafte Zentralbilder, die gleichsam die gesamten antinomischen Spannungen des Daseins in sich konzentriert enthalten. Es entsteht ein umfassendes geistiges Weltbild in Gestalt von Bildern. Eine solche Bilderwelt ist ein Mythos. Aber es wird nun deutlich geworden sein, daß ein solcher Mythos keine Gegenwelt gegen die Philosophie oder die rationale Weltanschauung einer Zeit darstellt. Die Dichtung jeder Zeit, einschließlich der Aufklärung bis hin zur modernen Dichtung eines Rilke, Stefan George, Georg Trakl, Georg Heym, Franz Kafka, hat mythische Bilder, ja ganze Mythenkomplexe produziert. Eine Interpretation, eine sog. „explizierende Deutung" dieser mythischen Bilder vom sog. echten, alten Mythos her, wie sie von Bachofen über Klages bis zu Kerényi und Danckert versucht wird, ist daher von Grund auf verfehlt. Georg Heyms oder Kafkas Mythen sind ausgesprochene Großstadtmythen. Goethes Mythen sind die Mythen seiner eigenen Zeit. Wieweit auch die sog. echten, alten Mythen aus den geschichtlichen und gesellschaftlichen Strukturen ihrer Zeit herauswuchsen, kann hier nicht ausgeführt werden. Sie haben den Anschein größerer Echtheit, weil sie

[86] S. Hugo Falkenheim, *Goethe und Hegel* (*Heidelberger Abhandlungen*, Bd. 26), Tübingen 1934, S. 19. Vgl. auch Rudolf Honegger, *Goethe und Hegel*, in: *Jahrb. d. Goethe-Gesellschaft*, Bd. 11, Weimar 1925, S. 38–111, und den Abschnitt über *Goethe und Hegel* bei Karl Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche*, Stuttgart 1950, S. 17–43, wo auch die Divergenzen zwischen Goethe und Hegel entwickelt werden.

[87] H. Falkenheim, S. 20.

[88] *WA* I, 49, 1, S. 141f.

für ihre Zeit religiöse Verbindlichkeit besaßen. Aber auch dichterische Mythen können Verbindlichkeit annehmen (Hölderlin).

Zugleich ergibt sich aus dieser Symbolanalyse, daß das Symbol nicht, wie es die noch heute auch in der Literaturwissenschaft herrschende Auffassung will, sofort, in elementarer Lebendigkeit und mystischer Unmittelbarkeit spontan zündend die Totalität seines Sinnes aufleuchten läßt, in reiner Anschaulichkeit sich öffnet, ohne durch das reflektierende Bewußtsein hindurchgehen zu müssen.

Gerade Goethes Symbolschaffen erweist dies eindringlich. Der symbolische Sinn seiner Werke ist nur durch unausgesetzt wechselseitige Spiegelung aller ihrer Teile zu erschließen. Immer wieder hat Goethe seine Leser auf die Bedeutung solch wechselseitiger Spiegelungen aufmerksam gemacht: *Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren*[89]. Die einzelnen Bilder also öffnen keineswegs unmittelbar durch sich selbst oder durch spontan gefühlsmäßige Einstimmung des Lesers ihren Sinn. Vielmehr wird vom Leser ein ständiges, aufmerksames Vergleichen, Gegenüberstellen, im wörtlichen Sinne Re-flektieren, Rückspiegeln, In-Beziehung-Setzen der verschiedenen dichterischen Erscheinungen und Bilder erfordert. Der mystifizierende Anspruch, unmittelbar im Bilde bereits seinen Sinn zu empfangen, ist unerfüllbar, da das Symbol in sich vielschichtig, antinomisch, mehrdeutig ist, vielfach artikuliert und entfaltet werden muß, von immer neuen Seiten umkreist und in kontrastierenden Bezügen vom Dichter aufgebaut wird, ganz ähnlich dem philosophischen Verfahren, wo gleichfalls die Totalität eines Begriffs nur durch vielfache Explikationen, antithetische Kontrastsetzungen, aporetische Dialektik und ständige Bezugnahme auf das gemeinte Phänomen in seiner ganzen Sinnfülle zulänglich bestimmt und aufgeschlossen werden kann. Der Begriff an sich, aber auch das Symbol an sich sind in ihrer reinen Fassung oder Erscheinung leer, abstrakt, sinnlos. Auch das konkrete Symbolbild kann, so sonderbar es klingt, abstrakt, leer werden, wenn es nämlich als Bild an sich herausgelöst wird aus seinem vielfältigen Beziehungsgeflecht. D. h. also, gerade dann, wenn das Symbol, wie es die übliche Auffassung sieht, spontan, unmittelbar durch sich selbst zünden und sich erschließen soll, wird es abstrakt, bedeutungsleer, ein unbegreifbares, unverständliches Gebilde. So ist etwa das Zentralsymbol der *Wanderjahre*, das Kästchen, an und für sich betrachtet, trotz seiner Konkretion, völlig abstrakt, sinnleer, unbegreiflich. Erst indem es in all seinen vielfältigen Bezügen in der Fülle der Romanvorgänge sich spiegelt, erhält es die höchste Sinnfülle, die einem Symbol überhaupt zukommen kann[90]. Nicht anders die Symbole Gold, Granit,

[89] H. G. Gräf, a.a.O. Nr. 1531.

[90] Vgl. W. Emrich, *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Wanderjahre'*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 26 (1952), Heft 3, S. 345ff.

Höhle, Schleier usw., die an sich betrachtet völlig unverständlich sind und daher auch von der früheren Goetheforschung kaum beachtet und aufgehellt wurden, da sie überhaupt nicht in ihrer geistigen Reichweite und Sinnfülle in den Blick treten konnten. Aber auch für Hegel ist die bloße, scheinbar konkreteste Gegenstandsanschauung gerade eine leere, äußerste Abstraktion genau wie die gegenstandslose Begrifflichkeit[91].

Diese Tatsache, daß das Symbol in der gleichen Spannung zwischen Abstraktion und Konkretion sich befindet wie der philosophische Begriff, ist bis heute, so weit ich sehen kann, von der Ästhetik kaum untersucht und ernsthaft analysiert worden. Man hat, wenn solche Spannungen sichtbar wurden, in einem abwertenden Sinne von Allegorien gesprochen, wo ja Bild und abstrakte Bedeutung klar auseinandertreten. Aber Goethes Symbole sind keine Allegorien[92]. Selbst das abstrakteste Symbol, Kästchen und Schlüssel in den *Wanderjahren*, läßt sich gerade nicht auf einen abstrakten eindeutigen Begriff wie eine Allegorie beziehen. Es enthält im Gegenteil eine unendliche Fülle von Sinnbezügen, ja umgreift eine reichste Mannigfaltigkeit von Lebensphänomenen.

Das ästhetische Problem, das sich hier verbirgt, wird am deutlichsten in den Verdoppelungssymbolen Goethes, die in vielfältigsten Abwandlungen durch sein Gesamtwerk ziehen.

Vor allem Helena, die *Gestalt aller Gestalten* (V. 8907), die Zentralgestalt der Schönheit und damit der ästhetischen Sphäre, wird auf eine merkwürdige Weise verdoppelt. Nachdem ihr ganzes reales Leben mit all seinen Verschuldungen nochmals im Gespräch mit Phorkyas an ihr vorübergezogen ist, sie gleichsam mit sich selbst konfrontiert wurde, tritt plötzlich ihr *Idol*, ihr Eidolon, aus ihr heraus:

Phorkyas: Doch sagt man, du erschienst ein doppelhaft Gebild, in Ilios gesehen und in Ägypten auch,

Helena: Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar. Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht.

Phorkyas: Dann sagen sie: aus hohlem Schattenreich herauf Gesellte sich inbrünstig noch Achill zu dir, Dich früher liebend gegen allen Geschicks Beschluß.

[91] Vgl. die Abschnitte *Die sinnliche Gewißheit* und *Die Wahrnehmung* in Hegels *Phänomenologie des Geistes*, hrg. von Joh. Hoffmeister, Leipzig: Felix Meiner 1949, S. 79—102.

[92] Hin und wieder nennt zwar Goethe selbst seine Symbole Allegorien. Der Knabe Lenker spricht z. B.: *Denn wir sind Allegorien, Und so solltest du uns kennen . . . Bin die Verschwendung, bin die Poesie* (V. 5531f. und 5573f.). Das erklärt sich daraus, daß sich der Knabe Lenker hier selbst mit Begriffen belegt: *Verschwendung Poesie*. In der Tat aber erschöpft sich auch der Knabe Lenker nicht in solch begrifflichen Benennungen: *Wüßte nicht, dich zu benennen; Eher könnt' ich dich beschreiben* (V. 5532f.) erwidert der Herold, als sich der Knabe Lenker als *Allegorie* vorstellt. Vgl. zu diesem Problem die eindringliche Analyse von Ferdinand Weinhandl, *Über das aufschließende Symbol*, Berlin 1929, und sein großes Symbol-Kapitel in seinem Buch, *Die Metaphysik Goethes*, Berlin 1932. Weinhandl hat auch die enge Beziehung zwischen Goethes Symbolik und den philosophischen Strömungen seiner Zeit erkannt, ebenso Grete Schaeder in ihrem Buch *Gott und Welt, Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung*, Hameln 1947, vor allem in dem Abschnitt *Das Symbol als Mittler* (S. 203—255). Auf diese Werke sei hier nachdrücklich und dankbar verwiesen.

Helena: Ich als Idol, ihm dem Idol verband ich mich. Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst. Ich schwinde hin und werde selbst mir zum Idol. (Sinkt dem Halbchor in die Arme.) (V. 8872 ff.)

In einem traumhaften Hinschwinden ihres realen Selbst wird sie sich selbst zum Idol, zu einem zeitlosen Eidolon. Die ewige Helena tritt aus der realen Helena. Damit ist das Zentralproblem aller Kunst, in einer konkreten Gestalt zugleich ihre absolute Wesenheit aufleuchten zu lassen, ohne doch in einen gestaltlosen Begriff überzugehen, unvergleichlich eindringlich gestaltet. Die konkrete Erscheinung wird gleichsam gespalten in eine dahinschwindende vordergründig-reale und in eine traumhaft zeitlose Sphäre. Eine paradoxe Einheit von Sein und Nichtsein wird in solchen künstlerischen Gipfelgestalten ansichtig.

In den *Wahlverwandtschaften* hat Goethe eine bis in die Details analoge Szene geschaffen. Ottilie tritt eines Abends in die Kapelle, die der Architekt mit Engelsbildern ausgeschmückt hat, welche alle in Ottilies Gesichtszüge hinüberspielen, *so daß es schien, als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe*[93]. Im Anblick ihres vervielfältigten Abbildes überfällt sie das Gefühl eines Verschwindens ihrer selbst, aus dem sie erst später wie aus einer traumhaften Ohnmacht erwacht: *Es schien ihr, indem sie auf- und umherblickte, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte, und nur als die Sonne das bisher lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottilie vor sich selbst und eilte nach dem Schloß*[94].

In dieser Szene verbirgt sich komprimiert die ganze Problematik des Symbols, ja des ästhetischen Phänomens überhaupt. Die Spannung zwischen Konkretion und Abstraktion, die wir zunächst nur vorläufig andeutend mit in die Wesensbestimmung des Symbols aufnahmen, erreicht hier ihre vollkommene Aufhellung. Die doppelsinnige Struktur des Symbols spitzt sich zu zur letzten, äußersten Antinomie, die sich nun unmittelbar mit der philosophischen Begriffssprache berührt, zur dialektischen Antinomie von Sein und Nichtsein: *Es schien ihr, als wenn sie wäre und nicht wäre.* Oder bei Helena: *Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht.*

Die Intentionen der Philosophie und die Intentionen der dichterischen Symbolsprache sind also in ihrem letzten Sinne dieselben. Beide öffnen in den Phänomenen eine überphänomenal oder urphänomenal allgemeine Wesenheit, lassen daher notgedrungen die Phänomene „verschwinden", sei es in einem allgemeinen Begriff, sei es in einem überreal traumhaften Eidolon. Das Phänomen ist nicht mehr und ist doch noch. Sein und Nichtsein überschneiden sich in ihm. Im Begriff verschwindet das Phänomen und wird doch wieder aus ihm entfaltet. Gerade Hegels Dialektik kreist ja immer wieder um das Bemühen, in den Phänomenen selbst diese antinomische Spannung zwischen sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Wesenheit (auch *übersinnliches Jenseits* von ihm genannt) sichtbar zu

[93] *JA* 21, S. 159. [94] Ebd. S. 161.

machen, das Phänomen aus dem übersinnlichen Begriff und den Begriff aus der sinnlichen Erscheinung zu entwickeln, niemals beide isoliert zu behandeln. Indem bei Hegel der erkennende Blick durch die Phänomene hindurch in ihr *Inneres* schaut, verwandelt sich das Phänomen ins *Übersinnliche*, in ein *übersinnliches Jenseits*, *verschwindet* auch für Hegel die Erscheinung; zugleich aber kommt doch alles Innere, alles derart übersinnlich Wesenhafte aus der Erscheinung, ja ist die Erscheinung selbst: *Unser Gegenstand ist hiermit nunmehr der Schluß, welcher zu seinen Extremen das Innere der Dinge und den Verstand, und zu seiner Mitte die Erscheinung hat . . .*[95]. *Das Innere oder das übersinnliche Jenseits*[96] *ist aber entstanden, es kommt*[97] *aus der Erscheinung her, und sie ist seine Vermittlung; oder die Erscheinung ist sein Wesen, und in der Tat seine Erfüllung*[98] *. . . Wir sehen, daß im Inneren der Erscheinung der Verstand in Wahrheit nicht etwas anderes ist als die Erscheinung selbst . . . Erhoben über die Wahrnehmung stellt sich das Bewußtsein mit dem Übersinnlichen durch die Mitte der Erscheinung zusammengeschlossen dar, durch welche es in diesen Hintergrund schaut . . .*[99] *Es zeigt sich, daß hinter dem sogenannten Vorhange, welcher das Innere verdecken soll, nichts zu sehen ist, wenn wir nicht selbst dahintergehen, ebensosehr damit gesehen werde, als daß etwas dahinter sei, das gesehen werden kann*[100].

Die Problematik liegt hier also ganz analog der Spannung zwischen Phänomen und Urphänomen, realer Erscheinung und Eidolon in Goethes Symbolschaffen. Goethes Symbol *ist die Sache, ohne die Sache zu sein und doch die Sache.* D. h. auch bei ihm „kommt", wie bei Hegel, „das Innere . . . aus der Erscheinung her. ist die Erscheinung sein Wesen": *Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt? Das Wesen, wär' es, wenn es nicht erschiene?*[101] Auch in seinen Verdoppelungssymbolen spielt sich dieser komplizierte dialektische Wechselbezug Hegels zwischen Erscheinung und Wesenheit ab, verschwindet die Erscheinung vor der Wesenheit, um doch wieder vor ihr zu „erwachen". Auch bei ihm ist dieses „Selbst", vor dem alle Erscheinungen, *dies alles*, ja sogar die reale Ottilie „verschwinden" und vor dem Ottilie wieder „erwacht", das Innere, ungreifbar Wesenhafte Ottilies: *Es schien ihr . . ., als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte.* [Dann] *erwachte Ottilie vor sich selbst.*

Der entscheidende Unterschied zwischen Philosophie und dichterischer Symbolsprache liegt daher nicht in den Intentionen, sondern im Darstellungsmittel und im Erschließungsverfahren selbst. Das Symbol verharrt im gegenständlichen Bild und läßt ein überempirisch-unfaßbares Eidolon aufleuchten, das stets Phänomen bleibt und dennoch nicht mehr Phänomen im empirischen Sinne ist.

[95] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrg. von Joh. Hoffmeister. Leipzig: Felix Meiner 1949. S. 111.

[96] Hier natürlich nicht als religiöses, sondern als ein rein erkenntnistheoretisches Phänomen verstanden, als das Wesen, bzw. das Gesetz der Erscheinung (vgl. *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O. S. 115).

[97] Sperrungen von Hegel, auch im folgenden.

[98] *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O. S. 113. [99] Ebd. S. 128 [100] Ebd. S. 129.

[101] *Natürl. Tochter*, V. 1066 f.

daher von Goethe als Urphänomen bezeichnet wird, das niemals rund in der Erscheinungswelt aufgehe, nicht mit ihr bruchlos übereinstimme. Der Begriff abstrahiert zunächst vom gegenständlichen Phänomen, bewegt sich in einer bildlos logischen Allgemeinheit des Denkens, entfaltet aber dennoch wieder das Phänomen aus dem Begriff, konstituiert die Phänomene neu auf dem Boden ihrer begrifflich durchsichtig gewordenen Gesetzmäßigkeit, ja ist nach Hegel sogar das Innere der Erscheinung selbst.

Daraus ergibt sich eine weitere wichtige Einsicht in das Wesen der Urphänomene wie auch der Symbolstruktur Goethes. Bei genauerer Textbetrachtung wird nämlich deutlich, daß es sich in diesem Eidolon, dieser seltsamen, scheinbar abstrahierenden Verdoppelung des Phänomens, die sich auch in vielen anderen Werken Goethes belegen läßt[102], keineswegs um eine irrationale Mystik oder auch nur um eine Verweisung auf eine überempirische Transzendenz ewig beharrender Urbilder im platonischen Sinne handelt. Wenn wir vorhin von dem „zeitlosen" Eidolon oder von der „ewigen" Helena sprachen, so sind diese Bezeichnungen doch wieder entscheidend einzugrenzen und zu präzisieren. Ottilie sieht ja ein vervielfältigtes Abbild ihrer selbst. Ihre „Wesenhaftigkeit" ist nichts anderes als die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen selbst, verdichtet zu einem geistigen Bild, in dem die Einzelerscheinungen verschwinden, aus dem sie aber doch wieder hervortreten. Von den Bildern, die der Architekt malte, heißt es: *Sie fingen sämtlich an, Ottilie zu gleichen . . . Eins der letzten Gesichtchen glückte so vollkommen, so daß es schien, als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.* Und es wird dann weiter von den *bekannten, ihr als unbekanntes Ganze entgegentretenden Teilen gesprochen*[103]. Die empirischen Teilformen der Phänomene sind sämtlich bekannt, aber das Ganze, das wesenhafte Eidolon aller Teile, ist ein Unbekanntes, nicht mehr rund Faßliches. In ihm verschwinden daher alle Einzelphänomene.

Ähnlich tritt auch bei Helena das Idol nicht etwa aus einer zeitlosen, ewigen Sphäre, gleichsam aus einem transzendenten Bereich hervor. Vielmehr entfaltet es sich aus der Mannigfaltigkeit ihrer konkreten Lebenserscheinungen selbst, den vielen Stationen und Manifestationen Helenas, die sie einst im Verlauf ihres Lebens dargestellt hat. Aus ihnen tritt das Eidolon hervor, das nun notwendigerweise als unfaßlich Traumhaftes, nicht mehr empirisch Bestimmbares erscheinen muß: *Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.* Die Urphänomene, auf die die Symbole verweisen, sind daher nichts Statisches, Ruhendes, Transzendentes, hinter den Erscheinungen als ewig gleiche Wesenheiten wandellos Beharrendes wie die Urbilder Platos, sondern sie entfalten sich aus den vielfältigen „Reihen"[104]

[102] So in den *Lehrjahren*, *Wanderjahren*, in *Dichtung und Wahrheit* usw. (s. die Belege bei W. Emrich, a. a. O. S. 386f.).

[103] *JA* 21, S. 161.

[104] Bekanntlich spielt der Begriff der Reihung in Goethes naturwissenschaftlichen, aber auch dichterischen Arbeiten eine zentrale Rolle.

und antinomischen Polaritäten der Phänomene selbst. Urphänomene an sich gibt es bei Goethe nicht. Es ist unmöglich, etwa eine bestimmte Zahl von Urphänomenen an sich zu fixieren und systematisch aufzureihen. Sie erscheinen nur im und durch das Phänomen, sowohl in seinen Dichtungen wie in seinen naturwissenschaftlichen Bemühungen und Experimenten, die immer wieder das Prinzip der mannigfachen „Reihung" der Phänomene verfolgen.

Nicht anders aber spielt sich die Entfaltung des Begriffs und seiner dialektischen Antinomien in ständiger Wechselspannung zwischen Phänomen und Reflexion ab: *Das Bewußtsein hat erst in dem Selbstbewußtsein, als dem Begriff des Geistes, seinen Wendungspunkt, auf dem es aus dem farbigen Scheine des sinnlichen Diesseits und aus der leeren Nacht des übersinnlichen Jenseits in den geistigen Tag der Gegenwart schreitet*[105]. Ähnlich konstituiert sich Goethes dichterische Symbolwelt aus solcher Doppelheit, aus dem farbigen Schein des sinnlichen Diesseits und aus der leeren Nacht des übersinnlichen Jenseits. Die Abstraktion innerhalb der sinnlichen Gestalt selbst, die Hegel hier als leere Nacht des übersinnlichen Jenseits charakterisiert, hat auch Goethe immer wieder in seinem Schaffen vollzogen[106] und durch eine merkwürdige Transparenz seiner Symbole ausgedrückt, ja er hat sie – in einem positiven Sinne – selbst als etwas *Gespenstermäßiges*[107], Traumhaftes, als ein Hinschwinden oder ein *Nichtigkeitsgefühl* empfunden[108]. Und auch bei ihm gelingt erst aus dieser Doppelheit durch Selbstbewußtsein, Selbstanschauung der Schritt in den geistigen Tag der Gegenwart, erhält der Begriff der „Gegenwart", der ja eine zentrale Kategorie seines dichterischen Schaffens wie seines Lebensethos war, den Sinn einer umfassenden, totalen dichterischen Gestaltung und Sinnerschließung des Seins[109].

Entsprechend hat Hegel einmal völlig zutreffend Goethes Vorstellung vom Urphänomen positiv gedeutet als ein ständiges Wechselspiel zwischen dem *Einfachen und Abstrakten* in den *konkreten Erscheinungen* selbst, wodurch *das Verwickelte nun durch diese Dekomposition in seiner Klarheit erscheint*[110]. Goethe erwiderte darauf hocherfreut durch Übersendung des Karlsbader Trinkglases mit der Widmung: *Dem Absoluten empfiehlt sich schönstens zur freundlichen Aufnahme das Urphänomen*[111].

Jeder Versuch, auf das dichterische Symbol eine irrationalistische oder vitalistische Mystik zu gründen und gegen das logische Denken zu richten, versündigt

[105] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O. S. 140.

[106] Vgl. das Helenakapitel und die Ausführungen über „die Abstraktion in 'der Sache'" in meinem *Faust*-Buch, a. a. O. S. 59f. und S. 373ff.

[107] *WA* I, 28, 284.

[108] *Nichtigkeitsgefühl Vermehrt* heißt es in *Paralip.* 163 zur Helena-Idolszene (*WA* I, 15, 2).

[109] Über die Beziehungen Traum — Gegenwart, Urphänomen — Gegenwart, und über das Phänomen der totalisierenden, gegenwärtigen Tat s. *Faust*-Buch a. a. O. S. 128ff., 143ff., 259, 411.

[110] H. Falkenheim, a. a. O. S. 18.

[111] Ebd.

sich am Wesen des Symbols selbst, das nicht ein unbewußtes mythisches Ahnungswissen realisiert, sondern Erkenntnis, Einsicht vermittelt in die Wesensstruktur unserer Welt. Ebenso muß jeder Versuch, in den Symbolen der Dichtung eine unverbindlich spielende Phantasiewelt zu erblicken, an dem Ernst der dichterischen Seinserhellung vorbeigehen. Wer das Symbol gegen den Begriff oder den Begriff gegen das Symbol ausspielt, zerstört die Einheit des menschlichen Geistes, der anschauend und denkend zugleich das Sein aufschließen muß, will er die Wahrheit des Seins nicht verfehlen.

Gustav Falke zum Gedächtnis.

Von

Kurt Oppert (Wiesbaden).

Ob Presse, Funk und Schule überall in deutschen Landen an den 100. Geburtstag Gustav Falkes am 11. Januar 1953 erinnert haben? Für den Ruhm dieses norddeutschen Lyrikers gilt wohl der Vers, den er an ein selbstgepflanztes Apfelbäumchen gerichtet hat und der ihn auch als Menschen und Dichter kennzeichnet: *Edel bist du. Deine Art will Zeit*[1]. Mag man Falke nun mehr oder weniger dicht an Mörike heranrücken, in entscheidenden Punkten ist eine enge Verwandtschaft nicht zu leugnen; und auch Mörike hat sich ja als Dichter ersten Ranges nur sehr allmählich im allgemeinen Bewußtsein durchgesetzt.

Fragen wir, wer und was für Falke Zeugnis abzulegen vermag, so melden sich außer den Freunden, allen voran Liliencron und Dehmel, ein paar Dutzend Gedichte zum Wort, im mehrbändigen Gesamtwerk verstreut, Gedichte von echter Gefühlskraft, von durchsichtiger Klarheit des Aufbaus bei reicher Bezogenheit der Teile aufeinander, dazu von vollendeter Schönheit.

Wie Mörike ist Falke Traumphantast, mehr nach innen als in die Außenwelt hinein lebend. In dem Gedicht *Gefangen*[2] schildert er, wie er aus einer Wildnis immer von neuem einen Ausweg sucht, aber an jedem Ende von einem Wächter, der seine eignen Züge trägt, mit dem bloßen Blick zurückgescheucht wird. Schließlich trifft er auf *einen scheuen Jungen, dem deckte Scham die weichen Wangen.* Wütend schreit er ihn an: *Fratze, bist du ich?* und ringt mit ihm, *drei Tage und drei Nächte lang.* Aber gerade dieser scheinbar schwächste Wächter ist am allerwenigsten zu überwinden. Da verkriecht sich der Gefangene unter einen Busch, doch die Hüter erspähen ihn auch hier und quälen ihn mit ihren aufdringlichen Blicken. Zahlreiche Sinnbilder beweisen auch sonst, wie sehr Falke in sich verhaftet ist: die Insel, die Muschel und die Schnecke, vor allem aber das Bäumchen[3], stets das einzelne, nicht wie bei Keller die Waldgemeinschaft (*Arm in Arm und Kron' an Krone*, so beginnen dessen *Waldlieder*). Falkes Unfähigkeit, sich in die Welt auszuleben, ist der wesentliche Antrieb seiner Kunst: im Dichter wächst Sehnsucht, das nach draußen ungelebte Leben befriedigt sich im Traum.

Solche Verhaltenheit in sich selbst wirkt sich auch in Falkes Beziehung zu seinen Mitmenschen aus; sehr schön läßt sie sich etwa aus seinen Gedichten an die Mutter nachweisen[4]. Ganz besonders anschaulich aber wird sie in seiner

[1] *Die Stadt mit den goldenen Türmen* (abgekürzt *St.*), Berlin 1912, S. 458.

[2] *Gesammelte Dichtungen* (abgekürzt *G. D.*), Hamburg und Berlin 1912, II, 64.

[3] *G. D.* II, 7; IV, 79; IV, 88; V, 7 — II, 81; IV, 85 — I, 83 — I, 37; II, 52; II, 67; II, 80; II, 124; ferner *En Handvull Appeln*, Hamburg 1906, S. 44 und *St.* S. 458 und 474.

[4] Vgl. meinen Aufsatz „Drei Lieder eines Dichters an seine Mutter", Die Literatur, 27. Jg. des Literarischen Echo, 1925, S. 760; s. auch *St.* S. 469.

Freundschaft zu Detlev von Liliencron. In Liliencron nämlich ist für Falke gleichsam die „Welt" verkörpert, die Freundschaft mit ihm ist das Kern- und Grundverhältnis des Dichters Falke; nicht im Sinne der Abhängigkeit, wie man lange geglaubt hat, denn natürlich hat Falke sehr viel von Liliencron gelernt, sondern gerade im Sinne einer ausgesprochenen Gegensätzlichkeit. Hier sei einiges aus Briefen[5] von Liliencron, Falke und Dehmel mitgeteilt, die einen Blick ins lebendige Leben dieser Freundschaft gestatten und das Wesen Falkes wie in einem Spiegel auffangen. Leider lassen sich solche Handschriften im Druck nicht entsprechend wiedergeben: das gilt besonders für gewisse Briefe Liliencrons, die auf irgendeinen Zettel, vielleicht das Deckblatt einer Zigarrenkiste, in zackigen Buchstaben nur so hingefegt sind. Einfache Unterstreichungen seien durch Sperrung angedeutet, mehrfache außerdem durch Großschreibung.

Liliencron an Falke:

21. 11. 92 2 Uhr nachts.

Mein Liebster, mein Alter, mein Herrlicher. Eben komm ich nachhause und finde Ihren Brief. Sie unglaublich Himmlischer, Sie Innenmensch. Es wird, es wird! (Wie hart dieses Wort klingt.) Es wird: nämlich Ihr Ruhm.

Also: Beim Lesen Ihres Briefes tausend liebe, liebe Gedanken!!! –

Wissen Sie, ich komme her von einem Mädel (Köksch oder Obergouvernante oder „höhere Tochter" je ne sais pas), jedenfalls ist die Burg noch nicht erstürmt. Aber entzückende Stunden: Droschke, Küsse, Kabbelei, schon: „Min Detl, min Detl" usw.

Wissen Sie, Falke, daß ich Sie liebe! ICH verstehe Sie! Sie Innenmensch.

Es war köstlich heute Nacht: Eine Mauer überstiegen (Klopstockstraße). Ach Herrjeh, usw. Bei mir also: Nicht die „Stärke" des Mannes: jetzt schon! Aber nur noch ein Anprall.

Unglaublich lieber Mensch, Sie halten mich deshalb nicht für roh. Aber roh muß der Mann sein, wenn er – alles –

Wie wird hier der Rausch des Liebesabenteuers durch die reine Wirkung von Falkes Brief und Persönlichkeit immer wieder durchkreuzt! Man spürt, wie stark Liliencron durch die andere Artung des Freundes gefesselt wird. Welches aber muß umgekehrt der Einfluß solcher Beichten auf Falke gewesen sein? Der junge Mörike, in einem ähnlichen Fall, schrieb seinen Absagebrief an Waiblinger vom 8. 4. 1825, um einem *erbitterten Gedränge* auszuweichen. Falke dagegen gab sich *diesem Feuerbad täglicher Einwirkungen*[6] hin, ohne sich selber zu verlieren. Allerdings stand er ja auch als reifer Mann von etwa Vierzig, in glücklicher Ehe

[5] Frau Falke und Frau Dehmel, die Witwen der Dichter, stellten mir 1921 in Hamburg großzügigerweise den Briefwechsel Falke—Liliencron und Falke—Dehmel, soweit er greifbar war, zu wissenschaftlicher Auswertung zur Verfügung. Die hier mitgeteilten Stellen fehlen in den Auswahlbänden von Liliencrons und Dehmels Briefen und dürften kaum sonstwo im Druck zugänglich sein. Ich hoffe, daß die Urschriften den zweiten Weltkrieg überdauert haben.

[6] *St.* S. 376.

lebend, dem fast zehn Jahre älteren Liliencron gegenüber, der ihn wohl fruchtbar verwirren, jedoch nicht mehr aus der eigenen Mitte treiben konnte, so sehr er es wünschen mochte, wie etwa folgende Briefstelle vom 18. 12. 1894 beweist: *Ihre besoffene Nacht unter Leitung unsers lieben Ober-Süffels freut mich. Es freut mich stets, wenn Sie, einsamste Innennatur, mal ordentlich körperlich durchgeschüttelt werden. Das tut Ihnen gut.*

Jahrelang dauert diese Freundschaft unvermindert an, wie zahlreiche Zeugnisse belegen; noch am 28. 11. 1897 schreibt Liliencron zwei lange Briefe, in denen seine Liebe zu Falke dreimal hervorbricht, etwa in folgender Stelle: *Und kommen Sie bald, bald mal wieder! Wenn Sie wüßten, was' s (nicht wustmännisch) mir stets für ein unendlich lieber Tag ist, wenn ich Sie erwarten darf. Was Sie mir das einsame Herz „erleuchten", wenn Sie, Sie lieber, herrlicher Kerl, zu mir ins (nicht in das) Zimmer treten.* Aber neben Äußerungen einer *krankhaften Sehnsucht* stehen schon früh auch die Beweise dafür, daß der Charaktergegensatz, vor allem Falkes unglaublich zurückhaltendes Wesen dem Freunde zu schaffen macht: *31. 10. 94 Eben 7 Uhr abends, lieber Falke, bekomme ich Ihren Brief. Der mich denn doch sehr beruhigt. Denn ich wartete heute sehnsüchtig den ganzen Tag auf Sie. Und da Sie nicht kamen, hatte ich den wunderbaren, nicht los zu werdenden Gedanken: Sie, der reine, keusche Mensch, verabscheuten mich, den Naturmenschen, den Heftigen, Gierigen. Aber ich sehe doch aus Ihrem eben eintreffenden Briefe, daß dem nicht so ist. Und ich atme auf.* Am 26. 5. 1895 heißt es sogar: *Wenn Sie nicht mein alter guter Sir Falke wären, würde ich anfangen, Sie für „stolz" zu halten: daß ich Ihnen zu langweilig und zu – arm wäre. Aber ich kenne Sie zu gut, als daß daran zu denken wäre.*

Schließlich aber erliegt auch dies für beide Teile so beglückende Verhältnis, das gerade aus dem Gefälle der beiden Naturen mit Kraftstrom gespeist wurde, einer inneren Notwendigkeit des Versiegens. Darüber geben zwei Briefe Auskunft, die Falke und Dehmel nach Liliencrons Tode gewechselt haben. Wieder kommt darin Falkes abgeriegelte Wesensart zum Ausdruck.

Falke an Dehmel:

23. 8. 09

Lieber Dehmel!

Soll ich Ihnen meine Liliencron-Briefe schicken? Unglaublich Liliencronisch sind die meisten. Ich möchte kein Zettelchen davon missen. Was Sie aber davon für die Öffentlichkeit brauchen können, weiß ich kaum zu entscheiden.

In den letzten Jahren floß die Korrespondenz nur noch spärlich. Ich hatte überhaupt eine Zeit lang die Empfindung, als ob etwas zwischen uns stünde. Vielleicht aber waren nur die 13 Panzer schuld, in denen ich nun mal herumzuwandeln verdammt bin. Ich habe darunter gelitten, bis die letzten Jahre wieder wärmer wurden. Vielleicht sprech ich in einer guten Stunde mal mit Ihnen darüber.

Manchmal hatte ich auch die Empfindung, als hätte sein Interesse für mein Schaffen abgenommen, als hätte ihn die Entwicklung meines Talentes enttäuscht. Mit ihm habe ich mich nie messen wollen, wohl aber habe ich mich immer an ihm gemessen, auch in diesen Tagen – die Briefe geben vielfach Anlaß – und da muß ich denn wohl einsehen, wieviel ich ihm schuldig geblieben bin.

Dies sind Gedanken, die ich nur Ihnen gegenüber geäußert haben möchte, die mir aber in dieser Zeit, wo ich meine Gedichte revidiere, kommen mußten.

Dehmel an Falke:

Blankenese 27. 8. 09

Lieber Falke!

Sie halten mich hoffentlich nicht für eine Hundeschnauze, weil ich Ihren herzklopfenden Brief nicht sofort beantwortet habe. Ich bin schauderhaft überlastet, arbeite täglich bis Mitternacht. Liliencrons Nachlaß-Korrekturbogen, Neudruck seiner Werke, mein eigener Band X und nun noch die Korrespondenz mit sämtlichen Literaten und Dilettanten Deutschlands (von der Schweiz bis Galizien). Über die + + + „Briefe"! Ja, schicken Sie mir die Ihren nur her! Sie werden doch eine Oase sein in dieser Wüste verschwendeter Liebenswürdigkeiten. Es lag nicht an Ihnen, daß er in den letzten Jahren nicht mehr so an Sie schrieb wie einst an seinen „geliebten Faucon". Er konnte einfach nicht mehr; die Schmarotzer seiner Berühmtheit ließen ihm keine Zeit mehr für die Freunde seines Ruhms. Wie hat er manchmal gestöhnt darüber! Wie immer geächzt darunter! Diese Liebenswürdigkeit, die sein göttlichster Segen war, war auch sein teuflischster Fluch. Nein, lieber Falke, nicht als Künstler haben Sie ihn enttäuscht. Nur fand er bei Ihnen nicht die männliche Freundeshand – ehrlicher gesagt: die harte Spießgesellenfaust, an die er manchmal sich klammern mußte, um nicht vor Ekel zusammenzubrechen. O, auch mir wird seine Faust fehlen, wenn die Verachtung an mir frißt. Daß er nicht mehr, nachdem Sie selbst „überwunden" hatten, seine inneren Kämpfe bei Ihnen ausstöhnen konnte, das ist zwischen Sie getreten. Das, was Sie selbst Ihren „Panzer" nennen; man könnte auch sagen: Ihr Engelshemd. Das meinte er, als er mir einmal sagte: „Falke ist kühl geworden." – (Vgl. Poggfred: „Wo Engel sich die kühlen Hände reichen.") Und daß Sie dann zufällig in der Zeit ein etwas schwächeres Gedichtbuch herausgaben, hat er natürlich dann etwas bekrittelt, aber nur ganz en passant. Im Grunde verehrte er Ihre reine Künstlerschaft, die er „nur mit Mörike vergleichbar" fand, ganz ebenso wie ich.

In seiner Lebensgeschichte, *Die Stadt mit den goldenen Türmen*, stellt Falke über diese Entwicklung seiner Freundschaft mit Liliencron abschließend fest: *Es war die wortkarge Scheu meines Empfindens, die mit hier den tiefsten und wehesten Stoß gab*[7], und bestätigt damit auch für diesen Fall das innere Gesetz seiner Natur.

[7] *St.* S. 470.

Aber was bedeutete für uns Nachlebende Falkes schöne Menschlichkeit, was insbesondere seine Verkrochenheit, wüchse nicht auf ebendiesem Grunde seine *reine Künstlerschaft!* Wie etwa Vermeer in betonterer Weise Künstler ist als Rembrandt, so Falke mehr als Liliencron oder Dehmel. Er selbst ist sich dieser „Einseitigkeit" bewußt. *Der „Künstler" in mir verneigt sich vor dem „Dichter" in Ihnen*, schreibt er am 3. 3. 1897 an Dehmel und meint: *Wenn man bei mir von einer Entwicklung reden will, so kann es mehr die künstlerische als die dichterische sein.* Seinen besten Gedichten eignet in hervorragendem Maße das, was man als „innere Form" zu bezeichnen pflegt. Die Sprache ist bis in die feinsten Abschattungen Ausdruck des Seelischen. Wie dicht ist Falkes lyrisches Gewebe, welche Anmut offenbart sich in seinen lyrischen Wendungen, wie meisterhaft bildet er die Gedichtschlüsse, eindringlich und doch ungesucht!

Ich wähle drei kurze Gedichte zu ausführlicher Betrachtung: *Fritz Stavenhagen zum Gedächtnis*, *Im Entschlummern* und *Morgen zwischen Hecken*[8], von denen Falke übrigens nur das erste in seine *Auswahl*[9] aufgenommen hat.

Fritz Stavenhagen
zum Gedächtnis

Es sprach die Not: Ich quäle dich.
Es sprach der Mut: Ich stähle dich.
Es sprach der Sieg: Ruhm winkt und Licht.
Es sprach der Tod: Ich will es nicht.

O Tod, das hast du schlecht gemacht,
So schöne Kraft für nichts geacht.
Viel Kräuter stehen hundertweis,
Was rauftest du dies Edelreis?

Spricht der Tod:

Fühl nicht wie ihr, bin hart und schneid
All Kraut und Gras ohn Lust, ohn Leid
Und schon auch nicht der Blumen. Hüt
Dein Röslein du, so lang es blüht.

Mit dem Tode beschäftigt sich schon Falkes erster Gedichtband, *Mynheer der Tod*; allerdings ist wohl mehr spielerische Einbildungskraft als ernstes persönliches Erleben daran beteiligt. Unser Gedicht dagegen, aus späterer Zeit, ist unter dem Eindruck von Stavenhagens, des niederdeutschen Dramatikers, Tod und Bestattung entstanden[10]. Ob nicht sogar Begräbnismusik, dem Dichter unbewußt, in die Schöpfung hineingewirkt hat? Das Gedicht ist nämlich wie ein Trauermarsch aufgebaut: zwei Ecksätze von harter Unerbittlichkeit umrahmen ein weicheres, lösendes Trio.

[8] *G. D.* IV, 35; I, 125; II, 35.
[9] *Die Auswahl Gedichte*, Hamburg 1910.
[10] *St.* S. 466/7.

Strophe I und III enthalten je nur zwei'zweisilbige, sonst lauter einsilbige Wörter. In III ist die Einsilbigkeit gewaltsam erzwungen, indem die natürlichen Endungen abgemäht sind, daß nur die spitzen Stoppeln stehn geblieben. (In der *Stadt mit den goldnen Türmen*[10] versieht Falke das Gedicht mit den acht Auslassungshaken: *fühl'*, *schneid'*, *all'*, *ohn'*, *ohn'*, *schon'*, *hüt'*, *lang'*, während er in den *Gesammelten Dichtungen* auf dies Schriftzeichen hier ganz verzichtet.) Wieviel Wörter gehen auf hartgesprochenen Verschluß- oder scharfen Reibelaut aus! Auch der Satzgegenstand zu Beginn der letzten Strophe „mußte dahin". Es ist, als habe der Tod es nicht nötig, sich zu nennen, er ist mit seiner vernichtenden Wirkung einfach da, unanfechtbar sich eindrängend, so wie sich die wortkarge Zeile *Spricht der Tod* zwischen die Strophen drängt. Kein Wunder, daß nicht alle Leser solche Schroffheit des Ausdrucks als „innere Form" begriffen; aber Falke weiß sich zu verteidigen[11]: *In dem Gedicht zum Gedächtnis Stavenhagens wurde die letzte Strophe bemängelt, als formlos und hart. Die Enjambements. Ich empfinde hier das Harte in der Form als notwendig. Natürlich hab' ich es nicht bewußt so gemacht, aber den Einwendungen gegenüber finde ich den Grund, warum: Hier mußt' es weh tun.* Die Verskoppeln Zeile 1 2 und 3 4 in III sind sinngemäß also nicht als Überschleife, sondern als Kerben zu lesen, wobei die letzte geradezu drohend wirkt mit dem fast pfeifenden Wörtchen *Hüt*, das durch den Einschnitt, das Satzende unmittelbar davor, vollends abgetrennt und vereinzelt wird. Strophe III ist ein Musterbeispiel dafür, daß scheinbare Formlosigkeit im höchsten Sinne Form bedeuten kann.

Verglichen mit der „zerstörten" Strophe III erscheint I bei aller Einsilbigkeit doch wie gebaut. Wie türmt sich darin ein Leben vor uns auf, bis es der Tod zum Einsturz bringt! Zeile steht gleichgerichtet neben Zeile. 1 und 2 enthalten je zwei Haupthebungen, 3 aber schwingt sich gewaltig in die Höhe: dadurch, daß die Worte *Ruhm winkt* „falsch" in den Vers eingefügt sind, werden beide in „schwebender Betonung" hochgerissen, so daß drei Hauptgipfel, *Sieg*, *Ruhm*, *Licht*, und ein Nebengipfel, *winkt*, dicht nebeneinander emporragen. In Zeile 4 weiß man dann nicht recht, wohin man den Hauptton legen soll: auf *Tod*, auf *Ich*, auf *will* oder auf *nicht*. So kommt eine ähnliche Betonungsfolge wie in Zeile 3 zustande, nur ist es ganz unmöglich, diese 4. auf derselben „Höhe" zu sprechen wie jene, man ist einfach gezwungen, mit der Stimme herunterzugehen, tonlos zu werden, die Worte herauszustoßen.

Ein gewisser altertümlicher Anflug weht uns aus den Versen entgegen. Leise an allegorische Gewohnheiten früherer Tage erinnert die Umsetzung bloßer Begriffe wie *Not*, *Mut*, *Sieg* in personartige Gestalten, mittelalterlich wirkt die Vorstellung vom „Schnitter Tod". Die Sprache verstärkt solchen Anschein, etwa durch die Wendung *für nichts geacht* oder so schlichte und doch kernige Ausdrücke wie *schlecht gemacht*, *schöne Kraft*.

[11] Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 2. Jg., 1907, S. 265.

Während die erste Strophe in der 3. Person ein fremdes Leben vorführt, beginnt mit der zweiten das Gespräch des „lyrischen Ich" mit dem Tode. Die Schlußwendung mit ihrer Drohung, bei der das Wörtchen *du* in betonter Weise zur Befehlsform hinzugesetzt wird, im Gegensatz zum weggelassenen Ich des Todes, macht das Gedicht zu einem eindringlichen Memento mori! für jedermann.

Im Entschlummern

Leise Füße gehn im Gras,
Eine Stimme flüstert was.
Ich hör es deutlich vom Garten her;
Ein Halbschlaf drückt die Lider schwer.

Es spielt in meinen Traum hinein;
Die Füße müssen meine sein,
Sie wandeln her, sie wandeln hin,
Vergangenes geht mir durch den Sinn:

Viel süßer Duft und Sonnenlicht
Und eine Hand, die Rosen bricht.
Vor ihrem Bilde glühten sie,
Vor ihrem Bild verblühten sie.

Der Schlaf drückt mir die Augen schwer.
Ich höre die leise Stimme nicht mehr.
– Vor ihrem Bilde glühten sie,
– Vor ihrem Bild verblühten sie.

Mit kühner Unbefangenheit wagt hier das „lyrische Ich" die „unmögliche" Bekundung: ich schlafe. Und doch, bei aller Kunsthaftigkeit, wie selbstverständlich wirkt das kleine Gedicht! Reiches Erleben ist in einen Augenblick des Übergangs gedrängt, der immerhin ausreicht, um das Gedicht der Gattung des „werdenden Gedichtes" einzuordnen. Der von außen kommende Eindruck der *wandelnden Füße* und der *flüsternden Stimme* wird sogleich *traum*verwandelt und mit dem Herzblut des *Entschlummernden* getränkt, dessen geheimste Empfindung um so offener an die Oberfläche tritt, je tiefer er in *Schlaf* versinkt. Echt traumhaft werden nur abgerissene Einzelzüge geboten, auffällig insbesondere *Füße* und *Hand*, aber sie setzen ein Bild zusammen, allerdings mehr für das Gefühl als für die klare Anschauung. Die Wiederholung der beiden Verse am Schluß ist ein Meisterzug, der Falkes wunderbare lyrische Begabung erhellt. Diese Wiederholung läßt gleich-

sam das ganze Gedicht vom Strom der Liebe unterflutet erscheinen. Ja, hier liegt der besondere Reiz darin, daß die Form, eben die Wiederholung am Schluß, dem Inhalt, wie er aus dem Sinnbild der *Rosen* hervorgeht, geradezu widerspricht[12]. Wir fühlen unmittelbar: *verblüht* ist die Liebe eben doch nicht, vielmehr durchwirkt sie das ganze Wesen des Liebenden in unverminderter Innigkeit, wenn natürlich auch unbewußt, gleichsam verdrängt, wie die Gedankenstriche der beiden Schlußzeilen andeuten mögen.

All das wird rhythmisch unterstützt. Das Gedicht enthält schwere Zeilen mit vier annähernd gleichgewichtigen Betonungen, etwa I, 1 und 4, wo 4 sogar einen zusätzlichen Nebenton aufweist: *-schlaf*, und solche, die auf einen oder zwei Höhepunkte hin angelegt sind: I, 2 und 3 gipfeln in den Worten *flüstert* und *deutlich*, während *Stimme* und *Garten* eine Art Nebengipfel bilden. Seltsam! Dort empfinden wir die Betonung als drückend und schwer, hier dagegen als „Hebung", ein Beweis für das Doppelgesicht lyrischer Wirkungsmittel. Erstaunlicherweise ändert sich mit I, 3 sogar das metrische Schema, indem von hier ab eine unbetonte Silbe als Auftakt hinzutritt. Bei einem Stümper würde man über eine ähnliche Umkippung stolpern, hier merkt man sie gar nicht, denn schon in I, 2 ist der Versanfang *eine* nur ganz leicht betont. Auch weiterhin waltet der Gegensatz zwischen Zeilen des Einschlummerns und solchen der Erregung, zwischen gleichmäßig ausgelasteten und gipfelstrebigen Versen, wobei die beiden gleichlaufenden Zeilen III, 3 und 4 mit ihren einfachen Höhepunkten, den Reimworten *glühten* und *verblühten* mitten im Vers, sich mächtig herausheben. IV, 1 bestätigt auch rhythmisch den gleichmäßigen Tiefschlaf (die Wendung *meine Augen* statt *mir die Augen* könnte die Schwere wohl noch sinnfälliger malen, rhythmisch und lautlich), aber dann setzt sich mit der Wiederholung der beiden Verse endgültig die einfach gegipfelte Zeile durch, die in der Schwingung ruhigen Atmens ein wenig länger ansteigt als abfällt.

Wirkungen dieser Art bringt sonst nur die Musik zustande. In Chopins Berceuse wird die Melodie samt ihren Veränderungen Takt für Takt getragen von einer Begleitfigur, deren rhythmisch-dynamische Gestalt große Ähnlichkeit mit unseren Wiederholungszeilen besitzt und die man ebenfalls als das Auf und Ab beim Atmen eines Schlummernden deuten mag, des Kindes in der Wiege. Am Anfang und Schluß läßt der Tonsetzer diese Figur offen zu Tage treten. Solche Wirkungen der Mehrstimmigkeit, die eine gleichzeitige Darbietung sogar gegensätzlicher Stimmen und Stimmungen gestattet, Wirkungen vor allem auch des begleiteten Liedes, kann die Dichtung mit ihrem unvermeidlichen bloßen Nacheinander der Vorstellungen nur andeuten. Größere Nähe zur Tonkunst als Falke hat aber kaum ein Lyriker erreicht. Er selbst war ja auch *stundenlaufender Klavier-*

[12] Beispiele dafür, daß die Form den Inhalt gleichsam aufhebt, sind sehr selten; es sei hingewiesen auf Falkes Gedicht *Nachts in der träumenden Stille*, *G. D.* II, 83, und auf Dehmels *Gesang vor Nacht*, den ich in meinem Aufsatz „Freiheit und Bindung in Dehmels Theorie der lyrischen Sprache", Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 23. Bd., S. 248, behandelt habe.

lehrer[13] und hat sogar eigene Klavierstücke veröffentlicht[14], sein Sohn studierte Musik, und seine beiden Töchter waren angesehene Tänzerinnen.

Morgen zwischen Hecken

Weit hinten liegt die große Stadt,
Die graue Stadt in Dunst und Rauch.
Hier spielt im Licht das grüne Blatt
Und schaukelt sich im Morgenhauch.

Hier ist das Leben hold verstummt,
Träumt lieblich in sich selbst hinein;
Nur eine frühe Biene summt
Näschig um süße Becherlein.

Und manchmal ein verwehter Laut,
Wie fernen Meeres Wogenschlag.
Was dort um Mauern braust und braut,
Herr, führ's zu einem klaren Tag!

Mit geringsten Mitteln wird eine sehr eindringliche Wirkung erzielt. Überall waltet der einfache Gegensatz. Doch wird nicht Zug um Zug plump gegeneinandergestellt, sondern jede Einzelheit ist so innig ins Gesamtbild verwoben, daß wir sie oft erst herauslösen müssen, um uns ihren Gegensatzwert bewußt zu machen. Daher empfinden wir auch ein so landläufiges Mittel, wie es der Gegensatz doch ist, hier keineswegs als abgebraucht und billig oder als kraß und überspitzt.

Wie reich an Gegensätzen ist gleich Strophe I! Macht die wiederholende Wendung *die große Stadt, die graue Stadt* die riesige Ausdehnung der ungegliederten Häusermasse recht anschaulich, so erscheint die herausgegriffene Einzelheit des *Blattes* nur um so winziger. Aber mit seinem hellen *Grün* hebt es sich leuchtend ab von dem unbestimmt hereindrohenden *Grau* des Hintergrundes, und *Dunst und Rauch* finden ihre Entsprechung in *Licht* und *Morgenhauch*. Erst dem fieberhaften Arbeitsgetöse der Großstadt gegenüber gewinnen die Ausdrücke sorglosen Sichgehenlassens, *spielt* und *schaukelt*, und der Stille (II, 1) ihre volle Bedeutung. Auf die stellvertretende Einzelheit des Blattes folgt nun sofort die große Zusammenfassung: *das Leben*. Dem Wort *verstummt* wird durch das beigesellte *hold* jeder abträgliche Sinn des Leblosen ferngehalten. Zudem wird es gleich halb und halb wieder aufgehoben durch einen neuen Einzelzug, der, wiederum mit bewundernswerter Feinheit gewählt, diesmal nicht fürs Auge, wie das grüne Blatt gegen das *Brauen*, sondern fürs Ohr gegen das *Brausen* der großen Stadt absticht: die *summende Biene*. Der leise Summton glücklichster Zufriedenheit über die willig dargebotene Nahrung, ja *Näsch*erei in *süßen Becherlein* führt ungezwungen zurück zum Lärm der Großstadt, der kündet, wie Tausende schwer ums tägliche Brot ringen müssen. Und noch ein Gegensatz liegt hier verborgen: während das Leben in der Natur *lieblich in sich selbst hinein träumt* (eine Wendung, die dem Innen-

[13] *G. D.* I, 35.
[14] Vgl. *St.* S. 298/9.

menschen gemäß ist und ähnlich auch sonst bei Falke vorkommt), brandet die Großstadt *wie fernen Meeres Wogenschlag* weit über ihre Ränder hinweg. Zum Schlusse wird dann durch die Gebetszeile nicht nur das *Weit hinten* mit dem *Hier* im Geiste zusammengefaßt, sondern auch das ganze Gedicht auf eine höhere Ebene gehoben. Nun ist es mehr als ein bloßes Landschaftsbild mit Vorder- und Hintergrund, und wenn darin auch kein Ringen des Künstlers um die soziale Frage Ausdruck findet wie etwa in Dehmels *Bergpsalm*, wo der Dichter ja auch aus freier Landschaft zur Großstadt hinüberschaut, unüberhörbar klingt diese Frage doch in den zwölf Zeilen mit, und das Gedicht, obwohl nun auch ein halbes Jahrhundert alt, ist ein Gedicht unserer Tage und könnte nicht von Eichendorff oder Mörike stammen.

Auch hier wieder ist die Form völlig angemessen, besser gesagt: natürlich gewachsen. Zu beachten sind vor allem die Selbstlaute. Aber wie bei der Handschriftendeutung darf man sich nicht an dies oder jenes herausgelöste Zeichen klammern, vielmehr muß man die Einzelheit im Gesamtzusammenhang bewerten. Dann wird man nicht nur I. 3 wegen seiner hellen i- und ü-Laute als „richtig" empfinden, sondern auch erkennen, daß die Folge der Selbstlaute in den Tonsilben I, 2: a^u a u a^u von ganz andrer Dumpfheit ist als I, 4: a^u i o a^u, mit hellem, offenem o, obwohl doch beide Zeilen mit demselben dunklen Doppellaut beginnen und enden. Sehr sinnentsprechend erscheinen die a^u-Laute dann gehäuft in III, 3, während III, 4 mit den beiden klaren a zum Schluß gewissermaßen das Gleichgewicht zwischen dunklen und hellen Tönen herstellt.

Auf noch eine Erscheinung ist hinzuweisen: das sind die zusätzlichen Betonungen am Zeilenbeginn, wiederum also, vom starren Metrum her gesehen, leise Unregelmäßigkeiten. Aber in solchen Unregelmäßigkeiten liegt gerade die Möglichkeit der „inneren Form" beschlossen. Auch dies „Mittel" wieder ist doppelgesichtig und kann ganz verschieden wirken, je nachdem gelesen wird. Es vermag den Eindruck des Lastenden zu erzeugen, wie vielleicht bei dem ersten Wort des Gedichtes: *Weit* mit schwerem a^i-Laut, aber es kann auch den Vers leicht machen, indem man die Silbe anhebt. In dieser Weise wäre das zweimalige helle *Hier* zu lesen, desgleichen *träumt*. Das Wort *näschig* steht ja völlig gegen die Metrik im Verse; hier sind wir gezwungen, Vers- und Sinnton gegeneinander auszugleichen in „schwebender Betonung", aber eben dadurch wird die Vorstellung der summenden Biene aufs glücklichste unterstützt. Der Zusatzton auf *Herr* im letzten Vers, kräftiger als alles Vergleichbare vorher, wird unterstrichen durch die Kürze der Silbe, durch die Sinnpause danach und durch den hellen ä-Laut (wieviel ungemäßer würde das Wort *Gott* hier wirken!) und bildet so gleichsam die erste Stufe zur Erhebung der Schlußzeile.

Wer vermöchte für die drei gebotenen Beispiele von Falkes Kunst, die übrigens längst nicht alle Züge seines Wesens anschaulich machen, z. B. gar nicht seinen Humor, bestimmte Vorbilder zu nennen? Jedesmal sind die Wirkungsmittel so auf den besonderen Fall zugeschnitten, daß von einem Befahren ausgeleierter

Gleise nicht die Rede sein kann. Ich glaube, man wird Falke die natürlich gewachsene Eigenart nicht absprechen dürfen, so wenig aufdringlich sie sich kundtut. Er selbst hat sich gewiß nicht für den Künder und Gründer eines neuen Lebensgefühls und einer neuen Stilrichtung gehalten. Aber war Mörike das? Außerdem, zuweilen erkennen erst Spätere neue Stilelemente, die den Zeitgenossen entgangen sind. Im übrigen ist Neuheit ein geschichtlicher Begriff, kein künstlerisches Wertmaß und nicht mit Echtheit zu verwechseln. Je mehr Zeit hingeht, desto mehr verliert Neuheit im Sinne von Erstmaligkeit an Reiz und Wert, so wie die Ähnlichkeit eines Bildnisses an Wert verlieren kann, während die Güte der Malerei erhalten bleibt. Güte des Handwerklichen aber in einem sehr innerlichen Sinne ist ein hervorragendes Merkmal von Falkes bester Lyrik. In ihr waltet das schlichte, gesunde Wesen, der geheimnisvolle Zauber ihres Schöpfers, den ja auch die Freunde so stark verspürten. Von unserm Dichter läßt sich das schöne Wort sagen: „Wirken ist nicht gebunden ans Tun und nicht ans Ruhn, nicht ans Fassen und nicht ans Lassen, sondern an die gottähnliche Gesinnung des Herzens“ (nach Alwine von Keller).

Ludwig Thomas Romandichtung.

Von

Siegfried Beyschlag (Erlangen).

Dem Freunde Milosch Djordjewitsch.

In der Form des großen Romans sah Ludwig Thoma nach eigenen Worten seine dichterische Hauptaufgabe. Hier, in der Dreiheit *Andreas Vöst*, *Der Wittiber*, *Ruepp*, liegt somit nach der Meinung des Dichters das Wertvollste und Bleibendste ausgesprochen, das er zu sagen hatte. Der Zugang zu dem Gesamtwerk Thomas, zumindest zu seinem epischen, muß daher von hier aus gesucht werden, und man muß sich von seinem Schöpfer selbst in das innere Gefüge seiner epischen Kunst führen lassen.

Das geschieht hauptsächlich in Thomas Briefen an Frau v. Liebermann[1], in der er, der innerlich zeitlebens Einsame, die geistig ebenbürtige Gefährtin gefunden hat, der gegenüber er sich aufzuschließen vermochte. In diesen Äußerungen, knapp am Ende seines Lebens getan, liegt ein Schlüssel zum Verständnis seines Dichtens, von wo aus man sich rückschauend bis zum *Vöst* zurücktasten kann.

I.

Die meisten Äußerungen betreffen den unvollendeten Roman *Münchnerinnen*, eines der nachgelassenen Werke. Bei diesem ist also anzusetzen.

Thoma berichtet unterm 14. August 1919 (Brief Nr. 191, S. 209) über seinen ersten Plan: *Der Roman oder die Novelle — man weiß nie, wie weit es langt . . . — soll heißen 'Frau Murbeck' oder 'Die Murbeckin'. Ist ein Ehedrama; soll mit saftigem Humor trotz ernster Hintergründe behandelt werden. Eine reife Frau und echte Münchnerin verliebt sich in den armen, jungen Instruktor ihres elfjährigen Buben, weiß sich nicht zu helfen, verstrickt sich immer mehr; macht eine Dummheit, indem sie den werten Gemahl vergiften will, kommt auf, muß aber freigesprochen werden, da sie mit irgendeinem kindischen Mittel die Vergiftung versucht hatte, und gerät in Armut. Das ist sehr summarisch der Inhalt. Der Wert kann nur in der Schilderung des Milieus, der Personen, der Stimmungen liegen.*

Das ausgeführte Werk ist etwas ganz anderes geworden. Der Vergleich mit dem Entwurf zeigt, wo die Keime der Umwandlung zu suchen sind: in dem Satz: *Der Wert kann nur in der Schilderung des Milieus, der Personen, der Stimmungen liegen*, ebenso in dem Hinweis auf die *ernsten Hintergründe* des Ehedramas. In diesen beiden Strängen wächst der Roman über alle Pläne hinaus: *Ich entwarf ein neues — das dritte Kapitel – zur 'Paula Globerger'; Bild drängt sich an Bild und wird* (Br. Nr. 194 v. 7. Sept. 1919, S. 211). Und Thoma berichtet gleich am

[1] In: Ludwig Thoma. Ausgewählte Briefe, hg. v. Josef Hofmiller und Michael Hochgesang. München o. J. (1927); auch: Gesammelte Werke (Mchn. 1933) 1, S. 353ff.

nächsten Tag, zum ersten und beinahe einzigen Mal, soviel die veröffentlichten Briefe erkennen lassen, über das Gesetz seines dichterischen Schaffens, über das *Werden wie von selbst: Es ist wirklich etwas Seltsames ums Schaffen. Dinge, an die man nicht dachte, Menschen, von denen man nichts wußte, tauchen vor einem auf, werden lebendig und kriegen Form und Farbe. Die Erzählung schreitet wie aus sich selber heraus fort und fort, zieht ihre Kreise weiter, und mit einem Male ist alles, was man im voraus gedacht und geplant hat, überholt, geändert: Neues drängt sich auf, eines kommt aus dem andern, und als kriegte man Kinder, so stehen plötzlich wirkliche Menschen auf den Beinen . . . Sie gehören einem plötzlich nicht mehr; man hat sie aus dem eigenen Sinne geboren, und lösen sie sich erst einmal von der Phantasie los, dann treten sie uns selbständig gegenüber, schreiben uns Gesetze vor und zwingen uns ihre Geschehnisse auf. – Ich weiß noch nicht einmal, ob die Geschichte heiter oder ernst endet. Vorerst geht sie fröhlich weiter . . .* (Br. Nr. 195 v. 8. Sept. 1919, S. 212f.). Und wieder einen Tag darauf: *Es rundet sich von selber. Die Handlung fließt aus den geschilderten Charakteren, und nun springen, wie sichs bei rechter Arbeit gibt, überall neue Quellen und münden in den großen, breit dahin fließenden Bach* (Br. Nr. 196 v. 9. Sept. 1919, S. 214f.).

Diese beiden Briefe schrieb Thoma, als er an der Arbeit am Ausflug nach Schliersee saß (s. Br. S. 212), wo die Brüchigkeit der Ehe der Paula Globerger offenbar wird und die Verwicklung – die Bekanntschaft mit Franz – sich anbahnt: *Frau Paula ist nett, gutmütig, gleitet ein bißchen ungeschickt in die Sünde hinein. Aber dem Globerger gehören Hörner, und er soll sie kriegen. Vorerst werden sie präpariert* (im selben Br. v. 9. Sept., S. 215); das bezieht sich auf Schliersee. Hier ist der ursprüngliche Plan schon verschoben, eine Doppelhandlung angegliedert und zum gleichen Fortschritt gebracht: die Liebesgeschichte der ebenfalls verheirateten Freundin Resi Schegerer, die das *böse Beispiel* (Br. S. 212) gibt. Damit, sowie durch die ganze Ausführung, besonders die Gespräche der beiden Frauen, wird Paulas Fall bereits zu einem Symptom: *ein . . . Porträt der Durchschnittsehe . . . der Durchtriebenheit der Frau . . .* (Br. v. 7. Sept., S. 212): eine gültige Bedeutsamkeit der Geschehnisse wird faßbar. Die Ansätze zu dieser Ausweitung liegen ebenfalls klar: sie kommen einmal aus dem ungezwungenen Einfall, den Schlierseer Ausflug, der die Verwicklung bringt, eben mit einer zweiten Familie gemeinsam machen zu lassen; sie kommen anderseits ebenso zwanglos aus der Darstellungskunst Thomas selbst, aus seinem malerischen Stil, wie er ihn selber benennt: *Und alles, was Kritiker loben oder tadeln, gilt mir gar nichts neben dem eigenen Bewußtsein, daß ich viel malerischer schreibe als irgendein anderer . . . sowie ich die Feder ansetze, male ich, gebe Porträts und Stimmungen* (Br. Nr. 197 v. 4. Okt. 1919, S. 216). Es ist der *Behaglichkeitsstil*, die *neue Form*, die *ich . . . zu finden hatte*, wie er sich schon 1908 (Br. Nr. 63, S. 85) bewußt war und in den an dieser Stelle gemeinten *Kleinstadtgeschichten* erreicht sah (a. a. O.). Dieser *Behaglichkeitsstil* läßt Thoma ebenso in den *Münchnerinnen* jede Situation vielfarbig ausgestalten mit voll angeschlagenen Tönen und durchgezeichneten Gestalten – und diese

drängen ihm dann, einmal geboren, auf Grund ihres scharf gesehenen Soseins innerlich und künstlerisch notwendig neue und weiterreichende Motive und Geschehnisse auf: *Das Merkwürdige ist, daß es oft, ja meistens anders kommt, als man zuerst denkt. Ich kann meiner Paula keinen Giftmordversuch aufhängen; es paßt gar nicht zu ihrem Charakter, aber ihre Freundin hätte das Temperament dazu. Bis jetzt ist aber gar nichts nach der Richtung hin geschehen, und ich muß anfangen, solche Dinge geschehen zu lassen, die das motivieren* (Br. Nr. 202 v. 11. Nov. 1919, S. 222).

So entsteht auch im Rahmen der ursprünglichen Kernhandlung (Paula—Franz) das köstliche Gemälde im Löwenbräukeller und das Oktoberfest, beide mit einer Fülle kurzauftauchender Gestalten. Dabei ist wieder reizvoll zu beobachten, wie aus dem malerisch geschauten Bild eine neue Handlungsfortsetzung erwächst: auf diesem Oktoberfest erlustigt sich auch – wie geradezu selbstverständlich – am Nebentisch eine Gesellschaft von Schauspielern. Einer von diesen zieht kurz Paulas Aufmerksamkeit auf sich, was dem Mimen nicht entgeht. Und nun hören wir Thoma: *Die arme Paula wird bald ihren ersten Liebhaber* [d. i. Franz] *verlieren . . . Doch kriegt sie bald wieder einen Bimbiribim. Wahrscheinlich einen Heldendarsteller. Der Kerl muß posieren, selbst beim Bimbiribim* (Br. Nr. 200 v. 3. Nov. 1919, S. 220). Dies muß sich auf die Szene auf dem Oktoberfest beziehen: bei Fortsetzung des Romans wäre auf solche Weise wohl auch noch die Münchener Theaterwelt einbezogen worden.

Dieser Stil, der keine angedeutete Situation ungenutzt bleiben läßt, drängt aber auch über die alte Kernhandlung selbst hinaus, drängt dazu, neben dem Ehephilister Globerger auch den fragwürdigen Kaufmann Globerger vorzuführen, nachdem einmal dessen phrasenhafte, in Wahrheit vertrottelte Scheingeschäftigkeit eingangs umrissen ist. Und das führt *wieder zu neuen Personen und Dingen* (Br. Nr. 200 v. 3. Nov. 1919, S. 220), die nun zunächst ganz abführen vom Eheproblem, die dafür den anderen *Hintergrund, Bürgertum* (Br. Nr. 195 v. 8. Sept. 1919, S. 213) aufrollen. Neben die Münchnerinnen mit ihren Herzensromanen treten die Münchner mit ihren Geschäftsromanen, mit abenteuerlichen Projekten und Fremdenverkehrsrummel, mit wortreichem Für und Wider in Komités und Weinkneipen; und das lächerliche Ergebnis ist: einem alten Weibl, dem Basl des *ins Vertrauen gezogenen* Herrn Globerger, das armselige Häuschen, an dem jedoch Herz und Liebe eines langen, ehrlichen Lebens hängen, durch einen Schwindelpreis abzulocken. Hier, und mit dem Bruch zwischen Paula und Franz bricht der unvollendete Roman ab.

Gleichwohl erkennt man schon bis hieher, daß es sich, wie bei dem Schicksal der Frau, so auch bei dem Mann in seinem Beruf nicht um einen vereinzelten Fall handelt; neben Globerger treten eine ganze Reihe anderer Geschäftemacher, von ganz derselben Art wie er; er wird dadurch nur zu einem unter vielen, noch mehr als Paula durch ihre Doppelgängerin Resi. Damit führen alle neuen Geschehnisstränge, die vom ursprünglichen eingleisigen Plan weggeführt haben,

letzten Endes in eine einzige Richtung: nicht zur Gestaltung isolierter Einzelschicksale, die nur zufällig in ein und derselben Dichtung nebenherlaufen, sondern zur Gestaltung eines allgemeinen, eines gemeinsamen Zustandes, für den die erzählten Einzelereignisse symptomatisch sind. Damit ist anstelle der alten eine neue Einheit des Gedankens und Inhalts getreten; aus dem Eheroman der Paula Globerger ist der Roman eines Standes, des Münchener Bürgertums, mit seiner Problematik und Fragwürdigkeit geworden. Gewiß in einer ganz bestimmten – satirischen – Sicht gehalten, ein Roman von Spießern und Philistern, die innerlich Kleinbürger geblieben sind, sich aber für fortschrittliche Großstädter halten und über den eigenen Größenwahn stolpern. Und an dem Froschdünkel und der inneren Hohlheit der Männer können die Frauen von Temperament und warmem Empfinden zugrunde gehen und nach „Bürgermoral" auf Abwege geraten. Ein grimmer Humor hat dies geformt, der aber gerade die *ernsten Hintergründe* (Br. S. 209) erschütternd zum Bewußtsein bringt, jedenfalls für den, der nicht an der äußeren Komik der Gestalten hängen bleibt (s. Br. S. 213), sondern die bittere Erkenntnis von der Brüchigkeit einer Gesellschaft, eines Gemeinschaftslebens in Familie und Stadt dahinter spürt. Das ist der Sinn des gestalteten Werkes geworden.

Äußerlich wird er sichtbar durch den Parallellauf der Handlungsstränge. Zug um Zug wechselt im Ablauf des Romans der „Geschäftsteil" mit der Paula—Franz-Handlung ab, bis er einmal, am jetzigen Schluß in der Szene im Weinlokal, sich enger mit dieser berührt, indem Globerger durch Gespräche über den Fremdenverkehr in persönliche Berührung mit dem Kreis um Franz gerät. Durch solche gegenseitige Verflechtung der einzelnen Handlungsgruppen entsteht eine besondere Form des Aufbaus, deren Einheit im Mit- und Nebeneinanderspiel der bald sich trennenden, bald verbindenden Geschehnisstränge beruht, in dem Zusammenspiel verschiedener, doch innerlich aufeinander bezogener Kreise.

Und solcher neue Sinn und die neue Form der Dichtung sind auf zweierlei Weise entstanden: einmal, wie es die zitierten Briefe erkennen lassen, *wie von selbst*, aus neuen Notwendigkeiten des wachsenden Werkes. Das zeigt doch, daß man es hier, bei diesem künstlerischen Schaffen Thomas, mit Tiefenkräften zu tun hat, die aus dem ureigentlichen Bereich des Dichterischen, aus echter Schöpferbegabung stammen müssen, um sich so zielsicher entfalten zu können. Daneben aber auch ein Zweites: neben dem *von selbst* steht zugleich ein wacher Kunstverstand, der das so Wachsende prüfend beobachtet und im Rahmen des entstehenden Ganzen abwägt. Das bringen die angegebenen Briefe ebenfalls zum Ausdruck. Hier noch das wichtigste Zeugnis für diese Seite: *Es ist jetzt der Angelpunkt. Von nun an darf ich nicht mehr zu sehr im Reiche der Phantasie herumschweifen und einfach drauflosschildern. Die Handlungen müssen den Ring schließen, und diese Ökonomie des Romanes, dies alles zum bestimmten Zweck gebrauchen ist schwieriger und weniger amüsant als das unbekümmerte Drauflosschildern* (Br. Nr. 202 v.

11. Nov. 1919, S. 222)[2]. So steht also beides nebeneinander: freies Wachstum aus schöpferischer Kraft und daneben die Bändigung durch einen klaren künstlerischen Willen. Dadurch ist das entstandene Werk nicht ein zufällig geglücktes Gebilde, sondern geformte Gestalt.

Dieser Schaffensvorgang ist bei Thoma nicht vereinzelt. Neben den *Münchnerinnen* steht zeitlich ganz nahe und schon im Titel verwandt *Altaich*, die heitere Sommergeschichte. Sie ist auf gleiche Weise entstanden wie die *Münchnerinnen*, nur diesmal bereits von vorneherein auf eine Vielheit von Personen und Geschehnissen abgestellt.

So hat es Thoma selbst ausgesprochen: *Weder Roman noch Novelle, sondern eine ziemlich lange Geschichte von einem Marktflecken, der 'Kurort' wird oder werden will. Die Leute, die kommen, und die Leute, die dort sind, geben mir Gelegenheit zur behaglichen Malerei. Mögen sie tun, was sie tun müssen, und mag die Geschichte ausgehen, wie sie ausgehen mag oder muß, ich schreibe ohne Plan weiter. Einmal wird schon das Ende kommen. Ich bin bestrebt, jedes Kapitel für sich rund und heiter zu gestalten, und finde, daß sich eines ans andere passend fügt* (Br. Nr. 148 v. 8. Apr. 1917 an Dr. J. Hofmiller, S. 164).

Also derselbe Vorgang wie bei den *Münchnerinnen*; künstlerische Tendenz ist wieder die *behagliche Malerei*, aus der die Situationen und treibenden Momente zwanglos entspringen, scharf gesehene Charaktere, die, so harmlos sie diesmal oft sind, doch auf Grund ihres Soseins handeln und die Sommergeschichte *von selbst* machen. *Keine aufregenden Geschehnisse, keine Tendenz, nichts Ewigkeitswertliches, Profundes; Tiefenausfüllendes, Höhenerklimmendes, aber lauter wirkliche Menschen vom Postillon bis zum Kunsthistoriker* (Br. Nr. 158 v. 8. Apr. 1918 an Dr. G. Habich, S. 175). Prüft man *Altaich* an diesen Absichten, so muß man Thoma zustimmen: sie sind erfüllt. Es herrscht ein reizvolles, zwanglos sich ergebendes Zusammenspiel einer bunten Sommergemeinschaft aus Fremden und Einheimischen des gemütlichen Örtchens. Und doch fühlt man durchaus auch Ernsteres dahinter, trotz Thomas bescheidenen Worten: die für den Kreis der eingestammten Menschen entscheidende Frage, ob „der Ort", ob sein inneres Gesicht verwandelt werden kann zum antlitzlosen Fremdenplatz, zur Schemenlarve eines üblichen „Kurorts" mit immer und überall gleichem seelenlosem Betrieb, oder ob Erde und Menschen wurzelechte Heimat zu bleiben vermögen, dem eigenen, wenn auch bescheidenen Lebensgesetz eines langsamen, aber steten Werdens getreu. Altaich besteht die Probe der Echtheit und bleibt, was es ist, ein altbayerisches Nest voll Eigenwuchs. Es bleibt es, nicht nur aus stumpfer Trägheit wie beim Posthalter und seinen Leuten, sondern auch aus verborgenem Wissen um die Quellkraft einer unberührten Heimat, wie es der junge Maler Konrad, ein Künstler aus echtem Beruf, seine besinnlichen und doch lebensklugen

[2] So schreibt Thoma z. B. auch über die *Magdalena*: *. . . ich hätte auch heute kein Wort hinzu und keines weg zu tun. Und das Gefühl hat man selten, wenn man offene Augen gegenüber dem eigenen Schaffen hat* (Br. Nr. 108 v. 13. Jan. 1913, S. 128).

Eltern, wie es der Heimkehrer Michel verspüren, wie es auch im Biedersinn des Schlossermeisters Hallberger lebt, der die entwurzelte, der Weltstadt und ihrer Lüge verfallene Tochter von der Scholle weist. Worte tiefsten und schönsten Heimaterlebens findet an solchen Stellen Ludwig Thoma – doch *Profundes*, weil Echtes.

Unmittelbar nach den *Münchnerinnen* schreibt Thoma den *Jagerloisl*. Und diese Erzählung könnte, wie die vorbesprochene *Altaich*, so nun ebensogut „Tegernsee" heißen. Es ist auch wieder eine Ortsgeschichte. Eines Platzes, der nun bereits Fremdenort ist, der aber inmitten der *kostumierten Dierndln* und Herren vom Kurfürstendamm sein angestammtes Gesicht behält und alle Verstrickung in das fremde Wesen am Ende der Sommerzeit abstreift wie der Jagerloisl – und wie die Leute von Altaich.

So steht hier, aus den Jahren 1918–20, ein Block von Dichtungen, der Lebensfragen einer Gesamtheit – auch im heiteren Gewand – als ernstgestelltes Thema behandelt. Und der auch eine besondere, eigene Form des Erzählens und Komponierens zeigt, eine Technik, die nicht auf dem Schicksal oder der Entwicklung eines bestimmten Hauptthelden allein beruht, sondern worin alle Mitspieler gleichmäßig Handlung und Thema tragen; der innere Halt dieser Dichtungen liegt in der Gemeinbedeutung der erzählten Geschichte für alle Handelnden.

II.

Von dieser Einsicht in Thomas Schaffen und Wollen aus öffnet sich der Weg zum *Andreas Vöst*, dem so umstrittenen Werk. Er gehört innerlich aufs engste zu dieser Gruppe, wenn ihn auch über ein Jahrzehnt davon trennt. Denn er erscheint auf die gleiche Art entstanden wie die *Münchnerinnen*, aus einem ursprünglichen kurzen Plan, der sich wandelt und weitet.

Das erweisen ein paar knappe Notizen in den Briefen. Die wichtigste steht viele Jahre später in dem erstgenannten Brief an Frau v. Liebermann, worin Thoma von dem ersten Plan zu den *Münchnerinnen*, über die *Frau Murbeck* spricht: *Den 'Andreas Vöst' begann ich als kurze Novelle* (a. a. O., S. 209). Die Grundkonzeption war demnach ein knapp zu erzählendes Ereignis, wohl das, was uns in der „Kernhandlung", dem Schicksal des Schullerbauern Vöst, vielleicht auch dies in abgewandelter Gestalt, vorliegt. Daran setzt eine Fülle neuer Gesichte an: *. . . mein Roman schreitet vor und breitet sich aus. Ich sehe mit Behagen, wie der Manuskriptenstoß zu meiner linken Hand immer höher wächst* (Br. Nr. 44 v. 30. Dez. 1904 an Dr. C. Haußmann, S. 60). Wie bei den *Münchnerinnen* ringt er um den rundenden Schluß: *Ich habe die letzten vier Kapitel* [des *Vöst*] *– Gott sei's getrommelt und gepfiffen – energisch zusammengehalten und so frisch hinschreiben können, als wären's die ersten. Anfangs, als ich so das viertletzte begann, wollt' ich fast verzagen. Ich fuhr nach Dachau und holte mir ein Maulvoll Milieu. Dann ging es auf einmal* (Br. Nr. 46 v. 17. Apr. 1905 an Haußmann, S. 65). Und dann: *Am 'Andreas Vöst' werden Sie Ihre Freude haben; er sitzt knapp, kein Superlativ, kein Fremdwort. Der Schluß mit Ihrer glorreichen Erfindung macht sich*

famos (Br. Nr. 47 v. 30. Mai 1905 an denselben, S. 67). *Mich freut es, daß Ihnen gerade der Schluß gefällt. Ich weiß, daß ich darin Maß hielt und mit einem festen Griffe noch einmal alles zusammenfaßte* (Br. Nr. 50 v. 1. Aug. 1905 an Dr. G. Habich, S. 72). Wie bei den *Münchnerinnen* tritt zu dem *sich treiben lassen* ein energischer Kunstverstand, der der möglichen Gefahr des Verfließens den Zug zur Straffung entgegensetzt.

Nun kann man darangehen, die Schichten behutsam abzuheben, die sich um den Novellenstoff, den Sonderfall Andreas Vöst gelegt haben, um so den inneren Sinn dieser Dichtung zu erkennen.

Der Roman setzt ein mit dem Zusammenstoß zwischen Vöst und dem Pfarrer, der der Angreifer ist und sich als haßvoller Feind des Schullerbauern zeigt. Der Grund liegt nicht in Privatem, sondern darin, daß Vöst den Plan des Pfarrers zu einem (unnötigen) Neubau des Kirchturms vereitelt hat. Damit ist die eigentliche Vösthandlung, so wie sie gestaltet vorliegt, von vorneherein in das Gemeindeleben des Dorfes gestellt, auch im politischen Sinn: der Bauer Vöst vertritt und verteidigt die Interessen seiner Gemeinde gegen den Machtanspruch des Geistlichen. Dieser weiß den Widerstand als einen Kampf gegen die Kirche zu drehen, und als Vöst, als aufrechter Mensch und tüchtiger Wirtschafter, das Vertrauen seines Dorfes unvermindert behält, Bürgermeister wird, verkleidet der Pfarrer seine persönliche Feindschaft in die Sorge vor dem Feind der sittlichen Ordnung und geht mit Aufhetzung und schlimmster Verleumdung gegen den Gegner vor — ein Zeitthema, das Thoma gerade in jenen Jahren leidenschaftlich bewegte und ihm unter der Feder schwillt. Doch bewegt sich das alles noch innerhalb des Rahmens einer Dorfgeschichte. Diesen Rahmen füllt Thoma von Anfang an bunt und farbig aus: das Fest in Webling mit Bauern und dörflichen Honoratioren, die Liebschaft der Schullertochter Ursula mit dem verfeindeten Hierangl, falsche und ehrliche Freunde des Vöst, heimliche Nachrede, der Tod der Mutter, die Arbeit in Hof und Acker — das ist lebendig gewordene Umwelt, das Bauerntum, dessen wirklichkeitstreue Darstellung der Ausgang der Thomaschen Kunst ist. *Ich weiß, daß . . . die Sonne darin scheint und der Regen regnet. Und wie die alte Vöstin gestorben ist, habe ich selber geheult; auch später wieder einmal, wie der aufrechte Schullerbauer aus seinem Hof gehen mußte. Ich hoffe auch, daß von dem Erdgeruche etwas in dem Buche ist, den ich von Kind auf einatmete* (Br. Nr. 50 v. 1. Aug. 1905, S. 72). Es ist der malerische Stil des *Agricola* und der *Hochzeit*, ins Ernste gewandt und gestrafft, wie er in *Altaich* und den *Münchnerinnen* begegnet, ein Stil, der keine Situation ungestaltet vorüberläßt[3].

Aber, wie in den *Münchnerinnen*, liegen gerade in dieser malerischen Ausgestaltung Keime, die ins Weite wachsen.

Das 5. Kapitel bringt die erste Abbiegung von der eigentlichen Vösthandlung: die politische Bewegung des Bauern- und Bürgerbundes, sein Kampf gegen das Zentrum werden in den Roman einbezogen und ausführlich dargestellt (in den

[3] Vgl. zum *Vöst* Brief Nr. 197, S. 216.

Kapiteln 5, 10 und 13). Die Einfügung erwächst aus der Vösthandlung durch die Motivierung, wie der Bezirksamtmann zur Ablehnung Vösts als Bürgermeister kommt und so der Forderung des Pfarrers willfährt: es geschieht aus der Befangenheit des Beamtentums, das durch Herkunft und Erziehung den Bauern verständnislos gegenübersteht, *deren Sprache er* [der Bezirksamtmann] *kaum verstand, und die ihm so fremd waren wie die Neger an den Strömen Afrikas* (Ges. W. 1933, Bd. 4, S. 152); das durch den Staatskurs und eigene Ungeschicklichkeit dem Zentrumsklerus willfährig sein, und das dem aufkommenden Bauernbund Widerstand leisten muß. Vöst wird dem Bezirksamtmann als solcher Bauernbündler bezeichnet, er benutzt daher die Gelegenheit, die der Pfarrer ihm zuschiebt, trotz inneren Bedenken gegen dessen „Objektivität", und versagt die Bestätigung: *Es schadet nicht, wenn die Leute den Zügel spüren* (a. a. O., S. 218). Es ist die kämpferische Sicht des politischen Menschen Thoma, die hier die Motivierung gibt, der die Schäden seiner Zeit aufdeckt, wie er sie sieht. Dabei wahrt er durchaus das Gewand hoher dichterischer Gestaltung. Der Bezirksamtmann z. B. ist trotz allem warm und sogar z. T. sympathisch gezeichnet; sein Versagen liegt nur dort, wo seine anerzogenen und anbefohlenen Vorurteile beginnen. Und die angeschlagenen Motive baut Thoma wiederum zu geschautem Leben voll Bewegung, Vorgängen und Personen aus, genau wie das Dorfleben in Erlbach, so auch das bürgerlich-politische Treiben im Städtchen Nußbach mit der großen Bauernversammlung, auf Grund derselben Thoma innewohnenden Art, sich von Erfindung und Gesichten treiben zu lassen. Dadurch wächst dieser zeitgeschichtliche Teil des Romans über die untergeordnete Rolle, die Haupthandlung zu begründen, hinaus zu selbständigem, in sich ruhendem Leben. Also eine Sprengung des Rahmens?

Zunächst ist festzustellen, daß sich durch diesen Ausbau ein neuer Lebenskreis an den anfänglich dargestellten schließt: der Kreis des Dorfes und des Bäuerlichen weitet sich auf den der kleinen Stadt und des Landes mit seinen bewegenden Fragen aus: dem Kampf um den Bürgermeister im Dorf – das ist die politische Seite der Vösthandlung – entspricht der Kampf um die Führung auf dem Land überhaupt zwischen Klerus, Beamten und bäuerlich-bürgerlicher Bevölkerung; es ist dieselbe Sache im größeren Zusammenhang gesehen. Die Dorfgeschichte hat sich damit zu einer Geschichte des ganzen Landes, zum Problem Staat und Volk geweitet.

Auch die Geschichte des Theologiestudenten Mang zielt in eine solche, allgemeine Zeitprobleme gestaltende Richtung. Ihr Sinn ist weit mehr, als nur die Intrigue des Pfarrers gegen Vöst zu enthüllen.

Der Kleinbauernsohn, der auf Wunsch und mit Unterstützung eines reichen Verwandten Theologie studiert, gehört zunächst ebenfalls in das Bild eines altbayerischen Dorfes, in die engere Dorfgeschichte. So hat Mang auch seinen ersten Platz im Fest von Webling am Tisch der Honoratioren, neben Lehrer, Förster und Gendarm. Aber hier ist ein Thema, das bei Thoma ebenfalls zündet. Er hat

das Problem des geistlichen Studenten ohne inneren Beruf wiederholt gestaltet: grotesk im *Heiligen Hias*, ernst im *Ruepp*, ebenso war es für den unvollendeten *Kaspar Lorinser* geplant[4]. Über ein (unausgeführtes) Volksstück gleichen Themas s. Brief Nr. 72, S. 97. So wächst sich dieses Thema auch im *Vöst* zu eigenem Leben aus. Damit verbindet sich ein anderes Motiv: der Gegensatz des rechten und falschen Seelsorgers in der Gestalt des edlen väterlichen Freundes des jungen Mang, des z. Z. der Handlung verstorbenen Erlbacher Pfarrers Maurus Held[5], und dessen Nachfolgers Baustätter, des Feindes des Schullerbauern. Es vertieft den Gegensatz, daß diese beiden Vertreter eines Standes sich als Einst und Jetzt gegenüberstehen, genau, wie es Thoma mit scharfer Pointierung in einem politischen Aufsatz[6] getan hat. Und der junge, nachwachsende Theologe, der zu einem zweiten Pfarrer Held hätte werden können, wendet diesem Stand den Rücken zu, aus innerstem Zwang: *Daß er kein Glück darin fand, wie ein Fremder neben den Menschen zu wandeln, über ihren Mühen und Sorgen zu stehen und sie zu vertrösten auf eine andere Welt. Nicht unehrerbietig dachte er darüber. Aber sein Herz schlug dem Leben entgegen und nichts in ihm redete von Verzichten* (a. a. O., S. 353f.). Durch diese Geschichte Mangs und Helds rundet sich würdig und ernst das Bild des geistlichen Standes, der untrennbar wie Bauer, Bürger und Beamter zum altbayerischen Volk gehört — und damit in diesen Roman.

Die Manghandlung greift noch weiter aus: in Assessor Schratt, dem *Revoluzzer* von 1848, dem Freunde Helds und Mangs, erscheint eine Persönlichkeit, die den wahren, volksverbundenen Beamten in Thomas Sinn darstellen würde, und die so, der Idee nach, das positive Gegengewicht gegen den Bezirksamtmann und seinen Kreis bildet wie Held gegen Baustätter. Es ist ein vernichtendes Urteil Thomas über seine Zeit, daß er diese beiden Männer, Held und Schratt, durch obrigkeitliche Schuld zur Wirkungslosigkeit für die Gesamtheit verdammt darstellt, und den ebenbürtigen jungen Mang sich dem freien Beruf des Kaufmanns zuwenden läßt.

Noch ein dritter Kreis schließt sich auf: das Bürgertum der Hauptstadt München. Wir sehen auch hier das organische Anwachsen an den Stamm der engeren Handlung: dieses Bürgertum findet ungezwungen Eingang in den Roman durch die wachsende Liebe Mangs zur Tochter des Münchner Kaufmanns Sporner, und er lernt sie kennen auf jenem Fest zu Webling als Gast eines Dorflehrers. So liegt der Keim auch dieses Strangs in der vielfarbigen Umweltschilderung der „Dorfgeschichte". In dieser Familie Sporner gibt Thoma nun die bei aller Heiterkeit der Darstellung positive Ergänzung zu dem von Satire überhauchten Bild der

[4] Vgl. Ges. Werke (1933), Bd. 7, S. 291ff. und dazu Brief Nr. 213, S. 230.

[5] S. vor allem den Anfang des 11. Kapitels mit den ergreifend schönen Worten über Christus und die *tiefe Weisheit . . . , daß aus dem alten Fluch ein Segen wurde: Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen.* a. a. O., S. 221. Es ist hier, wie dann in der Schilderung des Weihnachtsfestes im 14. Kap. dieselbe Stimmung, aus der heraus Thoma später sein innigstes Werk, die *Heilige Nacht*, gedichtet hat.

[6] *Dorfpolitiker* (v. J. 1911), Ges. Werke (1933), Bd. 7, S. 499ff.

Nußbacher Kleinbürger. Die wertvollsten Kräfte altbayerischer Bürgerlichkeit sind hier dargestellt wie nirgends sonst in Thomas Werken: Lebenstüchtigkeit in behaglichem, beschränktem Kreis und doch dabei der höheren Welt des Künstlerischen und Geistigen aufgeschlossen, die zu bejahende Seite Münchens, während die *Münchnerinnen* das negative Gegenstück dazu darstellen[7].

So kommt im *Andreas Vöst* die Gesamtheit des altbayerischen Volkes in seiner organischen Gliederung zu lebendiger, dichterischer Darstellung. Thomas Blick ist auch in diesem seinem ersten großen Werk weggeglitten vom Einzelfall auf den großen, diesen bedingenden und umschließenden Zusammenhang des Volksganzen.

Nur aus dessen politischer Gestalt ist das Schicksal, der Untergang des Mannes Andreas Vöst auch letztlich deutbar. Es ist die Frage des innerlichen Unterliegens des Schullerbauern, die nun in die seelische Tiefenlage des bäuerlichen Menschen führt, zu seinen letzten Lebenswerten. Denn daß Vöst äußerlich als Bürgermeister der vereinigten Macht von Kirche und Staat weichen muß, hätte diesen Mann in seinen Grundfesten kaum erschüttert. Das tritt an genügend Stellen mit Deutlichkeit hervor. Auch dies ist es nicht allein, daß er sein Recht nicht findet, wenn das auch gewiß ein ausschlaggebendes Motiv ist. Auch das Unrecht wüßte der Schullerbauer schließlich noch stolz zu tragen: *Das sei so einer, der sich nicht beugen lasse*, urteilte der Pfarrer Held über Vöst (a. a. O., S. 366). Der Kern sitzt noch tiefer: was ihn wirklich bricht, ist der damit verbundene Raub seiner Ehre, seiner bäuerlichen Achtbarkeit und Unbescholtenheit durch die von keiner Obrigkeit, weder geistlicher noch weltlicher, nachgeprüften und widerrufenen Verleumdung seines Feindes, des Pfarrers Baustätter, und daß er so diesem heimtückischen Raub macht- und schutzlos preisgegeben ist: *Alle seine Gedanken waren nur auf das eine gerichtet. Da lag im Kirchenbuch ein Zettel, der ihm zeitlebens Schande anhing. Und noch länger. Wenn die Männer von heute einmal tot waren und die Jungen ans Ruder kamen, dann war das Papier noch da, auf dem es geschrieben stand, daß er ein schlechter Kerl war, dem jeder aus dem Wege gehen mußte. Und dann glaubten es alle; auch die, welche hernach auf dem Schulleranwesen hausten. Den Kindern von seinem ältesten Buben wurde die Lüge erzählt, noch abscheulicher aufgetragen wie jetzt. Denn jeder mußte denken, wenn es sogar der Pfarrer ins Kirchenbuch gesetzt hatte, mußte es das Ärgste gewesen sein. Keiner wußte etwas von ihm. Daß er als ehrengeachteter Mann lange Zeit den Hof regiert hatte. Keiner wußte etwas vom Baustätter und von seinem Hasse. Nur das Geschriebene galt* (a. a. O., S. 290). Hier ist der Bauer Andreas Vöst in seinem Lebensnerv getroffen, gerade auch, weil er kein Verständnis für diesen Kampf um seine Ehre bei dem Vertreter des Staates findet (*Er suchte bei einem Bauern weder Ehrliebe noch Zartgefühl*, a. a. O., S. 256) – und, ganz entscheidend –, weil er auch keine tatkräftige Hilfe dabei an seiner Gemeinde erfährt. Es ist mit Nachdruck darauf

[7] Man vgl. die sich genau deckenden und doch völlig gegensätzlichen Schilderungen der Firma Sporner in Kap. 8 des *Vöst* und der Firma Globerger in Kap. 1 der *Münchnerinnen*.

hinzuweisen, daß zuerst und in entscheidenden Augenblicken der Kreis, für den der Schuller ursprünglich eingestanden und deshalb in Feindschaft mit dem Pfarrer geraten ist, ihn feig im Stich läßt: die Dorfgemeinschaft. Dann freilich sagt auch er sich von ihr los und wird zum Einzelgänger, der unterliegt. Aber voraus geht das Versagen der Gemeinde. Zuerst durch ihr Stillschweigen zum Unrechten (a. a. O., S. 160); dann, als es gilt, Vöst als Zeugen beizustehen, als er den Pfarrer der Verleumdung wegen zur Rede stellen will (S. 196f.), vor allem aber, als Vöst nach seiner ungerechten Absetzung die angesehensten Männer des Dorfes und die Nachbarn auffordert, für ihn als den Mann ihrer Wahl einzutreten und seine Unbescholtenheit öffentlich zu bezeugen. Alle, und damit die ganze Gemeinde, verweigern aus Angst vor der Macht des Pfarrers ein klares Bekenntnis; sie verrät ihre eigene Sache und gibt den Gewählten preis (S. 242ff.). So muß er als Einzelner ohne Rückhalt an der Gesamtheit seine Sache vor staatlicher und kirchlicher Obrigkeit (Bezirksamt, Gericht, Ordinariat) verfechten, ohne Glaube und Hilfe zu finden und ohne die verlorene Ehre wiederzuerlangen.

Das nimmt ihm den Glauben an die tragenden Grundlagen des Daseins. Die Heimtücke des Geistlichen läßt den aufrechten Mann irre werden an Religion und Gott: *Aba, daß oana von seine* [Gottes] *Geistlichen d' Religion ausnutzt als Mittel zu da Schlechtigkeit, des sell durft er it zualassen . . . Sinscht kunnts amal sei, daß d' Leut allsammete irr wer'n* (S. 163). *I hab nix mehr z' toa mit der Religion* (S. 161). Das Vertrauen auf die Gerechtigkeit des Staates bricht ihm zusammen: *De hamm's Recht so guat vasteckt, daß 's i meiner Lebtag net find'. Und wenn i's g'funden hätt, nehman's m's weg unter da Hand* (S. 380). Und so sagt er sich ebenso los von der Gemeinschaft seines Dorfes, die ihn im Stich gelassen hat; er verweigert die Teilnahme an Gottesdienst und Brauchtum und stellt sich damit außerhalb seines Lebenskreises. *Aber wenn der Schuller glaubte, daß er für sich allein nach eigenen Gesetzen leben könne, irrte er sich. An seine Feindschaft mit dem Pfarrer hätten sich viele nicht gekehrt; die gab es zu allen Zeiten, voraus jetzt, wo sich die Bauernbündler zusammentaten. Aber wer sich von Herkommen und Brauch losmacht, verliert den Boden unter den Füßen . . . Das Ansehen wurde ihm gemindert, in der Gemeinde, wie im Hause. Denn die Sitte ist älter als die Menschen. Und sie ist stärker. . . . Wenn jetzt der Pfarrer seinen Schmerz über den unchristlichen Haushalt auf der Kanzel verkündete, dachte mancher Rechtschaffene, daß er damit seine Pflicht tue* (S. 302f.).

So gesehen, wird das Schicksal des Vöst letztlich das Schicksal des Einzelgängers. Denn er sucht und findet auch nicht — nach dem Versagen seiner Dorfgemeinde — den Anschluß an die Bewegung, die gleich ihm zum Kampf antritt gegen Klerus und Beamtenstaat: den Bauernbund. Hier wären die Bundesgenossen des Vöst gewesen, um Recht und Ehre öffentlich zu verteidigen; wird er doch schon von Gegnern und Freunden zu diesen gerechnet (vgl. in Kap. 17, S. 344f.). Es ist nicht nur Thomas geschickte Technik, sondern es verrät einen inneren Zusammenhang, wenn gerade in dem Augenblick, wo Vöst den Kampf

gegen den Pfarrer um das Bürgermeisteramt aufnimmt (Ende des 4. Kap.), zum ersten Mal (im 5. Kap.) der Hintergrund des Zeitgeschehens aufgerollt wird und die neue Bewegung erscheint, die zum Vorstoß gegen den politisierenden Klerus ansetzt. Und ebenso hängt es innerlich zusammen, daß auf die Absetzung Vösts und dessen vergeblichen Gang aufs Bezirksamt im 12. Kap. die große Versammlung des Bundes im 13. Kap. mit ihrem Erfolg geschildert wird, bei der jedoch gerade Vöst nicht anwesend ist. Statt dessen vergräbt er sich in düsteren Groll und sagt sich von allen Gemeinschaftsbindungen los (Kap. 14).

Und so ist das Ende dieses Kampfes um Recht und Ehre, das herbeigeführt wird durch Totschlag und Verurteilung zu Gefängnis, nur der äußere, erschütternde Abschluß eines innerlichen, eines seelischen Niederbruchs, das Ende eines Mannes, dem die tragenden Säulen des Daseins zertrümmert sind: Gemeinschaft und Ehre[8]. Darum ist der Untergang des Bauern Andreas Vöst als endgültig und vollständig zu betrachten. *Daß er nimmer 'rauskimmt, sag i*, läßt Thoma den Freund des Schullerbauern als letztes Wort sprechen[9].

Diese enge Verknüpfung privaten und allgemeinen Geschehens erlaubt einen weiteren Schluß: Vösts Schicksal ist das Geschick des ganzen hier geschilderten Volkes: Bauern und Bürger stehen, wie Vöst, einer dem Volk fremd gewordenen Leitung gegenüber. Ihr Versuch der Selbstbefreiung bleibt letzten Endes im Ungenügen der bäuerlichen Bewegung stecken: wie Vöst nur seinen besonderen Fall sieht und darüber hinaus nicht den größeren Kreis, so bleibt auch der Bauernbund im Partikularismus der eigenen Enge befangen und kommt nicht vorwärts[10] – auch er bleibt „Einzelgänger" im Raum des Reiches[11]. Der *Andreas Vöst* ist die Geschichte eines Volkes, eines Bauerntums, das aus seiner Natur zu eng der Scholle verhaftet ist, das nur den Hof, das Dorf, das Ländchen, die eigene Angelegenheit sieht und darum schwach bleiben muß gegen überpartikulare Mächte und Ideen. Damit ist diese Dichtung auch weit über die Beschränkung

[8] A. Soergels allzu naturalistische Ansicht (Dichtung und Dichter der Zeit [19] (Lpz. 1928), S. 930), das Schicksal Vösts sei „unmöglich, weil wenigstens einer der für dieses Schicksal Mitverantwortlichen, wenn nicht alle, wie etwa der Bezirksamtmann oder die Zeugen, zum mindesten aber Vösts eigener Anwalt, sich Vösts angenommen hätten" (a. a. O., S. 932), geht an dem eigentlichen Sinn, dem innerlichen Zusammenbruch, vorbei. Die allenfallsige juristische Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit der verständnislosen Verurteilung und der Nichtaufdeckung der Fälschung – von deren Möglichkeit der Rechtsanwalt L. Thoma nach seiner ganzen Einstellung zum damaligen Richterstande (vgl. hierüber verschiedene Aufsätze in den Ges. Werken (1933), Bd. 7) jedenfalls für sich überzeugt war – bleibt für die Beurteilung dieser Dichtung doch wirklich ohne Gewicht. Im übrigen entspricht der „Fall Vöst" einem tatsächlichen Geschehen: *Ich hatte es nicht nötig, eine ungeheuerliche oder unmögliche Fabel zu erfinden. Der verleumderische Zettel ist gegen den Andreas Vöst geschrieben worden, er liegt noch heute im Kirchenbuch eines altbayrischen Dorfes, und das Ordinariat hat ihn trotz eindringlicher Vorstellungen nicht unschädlich gemacht.* L. Thoma, *Offener Brief*, Süddt. Monatshefte 3, 1 (1906), S. 104.

[9] Boeschenstein geht fehl, wenn er in seiner Abhandlung: Zu Ludwig Thomas *Andreas Vöst*, The Germanic Review 11 (1936), S. 213, den tragischen Ausgang mildern will. Die Meinung, daß der seiner Ehre endgültig beraubte Vöst in „die Landschaft, die ewige Zufluchtsstätte, . . . zurückkehren wird", ist ganz undenkbar. Von solcher mythischer Kraft der „Landschaft" und „der Erde" ist in Thomas *Vöst* nicht die Rede.

[10] Vgl. die Äußerung über die *politische Gleichgültigkeit des Bauernstandes* im *Vöst*, Ges. W., a. a. O., S. 345.

eines bloßen Zeitromanes hinausgewachsen. Sie behält neben ihrer poetischen Kraft der Menschen- und Umweltsgestaltung auch die Gültigkeit ihrer inneren Idee, die um so klarer erkennbar wird, je weiter die dargestellten Zeitgeschehnisse ins Historische entrücken: der Kampf erdgewachsenen Volkstums um die Wahrung seiner Lebenswerte: Boden, Arbeit und Ehre, gegenüber Mißachtung, Bedrückung, Entmündigung. So verstanden ist der *Vöst* ein Roman, wie er zu vielen Zeiten deutscher Geschichte spielen könnte. Und man fühlt in ihm die Glut eines Mannes, der mit heißem, jugendlichem Herzen inmitten dieses Volkes steht, Partei nimmt gegen die Bedrohungen seines gewachsenen Lebens, wie er sie sieht, und so mit seinem Werk ein Diener sein will am Volk. Auch der Dichter Ludwig Thoma *will nicht wie ein Fremder neben den Menschen wandeln* –, genau wie sein Studiosus Mang. Von bloßer „Tendenz" ist dies alles weit entfernt[12].

In solchen Gedanken liegt der innere Sinn und die Größe dieses Werkes, die Berechtigung zur Einbeziehung weitgespannter Stoffmassen in den Roman. Er ist nicht nur „Ansatz zu einem großen Volksromane" (wie A. Soergel a. a. O., S. 932 meint), er ist in Wahrheit ein solcher geworden, wie er im Jahrzehnt vor dem ersten Weltkrieg sonst nirgends bestand, besser gesagt, ein Roman vom Volk als einer organischen Ganzheit. Es liegt auf der Hand, daß ein derartiges Werk nach seinem eigenen Gesetz beurteilt werden muß. Vor allem hat man sich auch hier freizumachen von der Vorstellung eines Titel- und Hauptheldens, einer Haupthandlung, der Nebenhandlungen allenfalls untergeordnet sein können. In diesem Roman eines Volksganzen ist alles Haupthandlung, alle wirkenden Personen sind Hauptheldens, die wechselnd in Erscheinung treten und an ihrem Ort die Handlung führen. Die Kunst des Aufbaus liegt dabei in dem geglückten und überzeugenden Zusammenspiel der verschiedenen Personen- und Lebens-

[11] Vgl. die Meinungen und Worte, welche Thoma die Führer der Bauernbewegung äußern läßt, so z. B. über *den unseligen Anschluß an Norddeutschland* (S. 210), über die *Annexion Bayerns* (S. 278), über *Forderungen für Heer und Marine* (S. 276) und *Weltmachtspolitik . . . welche das Blut des Volkes und ungezählte Millionen kostet* (S. 280). Das ist fraglos satirisch gemeint, um eben die *unbeholfenen Anfänge* (*Was sie schrieben, zeigte nicht immer von großer Einsicht*) (S. 210) zu kennzeichnen. Thoma selbst war ja eindeutig „bismarckisch" gesinnt und trat für eine kraftvolle und würdige Reichspolitik ein, gegen allen Partikularismus nicht minder wie gegen den Wilhelmismus, vgl. z. B. die Aufsätze *Der Kaiser*, Ges. W. 7, S. 437ff.; *Zum 18. Januar*, S. 489ff.; *Bayern im Jahr 1813*, S. 511ff.; auch die Briefe Nr. 9 und 10 vom 11. u. 18. Juli 1900 an Albert Langen, *Briefe*, S. 7ff.

[12] „Tendenz" ist Thoma im *Vöst* von der Kritik genug zum Vorwurf gemacht worden, so von Lulu v. Strauß und Torney, Die Dorfgeschichte in der modernen Literatur (Lpz. 1906), S. 22: „Bei einem Roman wie dem *Andreas Vöst* . . . ist es zu bedauern, wenn die leidenschaftliche Stellungnahme des Dichters das wertvolle Werk in das umstrittene Grenzgebiet der Kunst, die Tendenzdichtung, hineinrückt". – Gegen solche Beurteilung hat sich Thoma selbst entschieden gewandt: *Die Absicht* [zur Tendenz] *fehlte mir. Ich kann auch nicht finden, daß sich von mir ungewollt eine Tendenz eingeschlichen hat. . . . In ihren großen Umrissen ist die Fabel wahr* [s. o. Anm. 8] . . . *Der Pfarrer Baustätter lebt in vielen Exemplaren, er ist Typus. . . . Und mir schien, daß der Krieg gegen Andreas Vöst nicht der typischen Merkmale entbehre, die zur Wahrheit einer Schilderung notwendig sind. Ich glaubte daneben, es sei in dem Buch Vieles enthalten, was deutlich zeigt, daß es nicht etwa religiöses Empfinden angreifen will. Auch nicht den geistlichen Stand* [vgl. oben S. 87]. *Ist dieser für alle Zeiten so verwachsen mit der Agitation, daß immer den Priester meint, wer auf den zornmütigen Parteimann schlägt? Offener Brief*, a. a. O., S. 102ff.

kreise, in der Tatsache und in der Zwangsläufigkeit ihres Aufeinanderwirkens, ihrer Gegensätzlichkeit und Parallelität wie in der Folgerichtigkeit, womit die Handlung dadurch weitergetrieben wird; dieselbe Aufgabe und das gleiche Formproblem wie in *Altaich*, *Münchnerinnen*, *Jagerloisl*. Dieses Formproblem ist m. E. im *Vöst* geglückt gelöst. Es besteht ein Mit-, Gegen- und Ineinanderspielen der verschiedenen Kreise, zumal der Schuller- und Bauernbundshandlung, gerade an entscheidenden Wendepunkten (s. o. S. 19), nicht minder der Manghandlung durch das Verhältnis der Personen Mang und Held zu Vöst und Baustätter wie zum bürgerlich-staatlichen Bereich mit dem aktiven Eingreifen Mangs – eine Abgewogenheit und fast dramatische Anordnung im Rahmen des Ganzen. Dieses Geflecht der Personen und Ereignisse, das das natürliche Leben einer Gesamtheit an sich nachbildet, ist die künstlerische Einheit des *Vöst* und die besondere Form des Thomaschen Romans[13].

III.

Es wird nun vielleicht überraschen, daß sich der Gruppe von Dichtungen, wie sie der *Vöst* vertritt, nach Form und Inhalt auch der zweite große Roman Thomas, *Der Wittiber* anschließt. Er macht zunächst ganz den Eindruck eines einsträngigen, auf den Titelhelden ausgerichteten Werkes. Und doch ist dies nicht im üblichen Sinn der Fall. Das Schwergewicht ist ursprünglich nicht auf dem „Wittiber" gelegen und in der abgeschlossenen Gestalt des Romans nicht auf ihn beschränkt.

In den Briefen spricht Thoma bei Erwähnung des *Wittiber* von der Magd Zenzi als der Heldin des Romans: *Es ist eine Bauerngeschichte mit ein paar starken Ereignissen; die Heldin soll am Schlusse mit einem Kälberstrick in der Scheune aufgehängt werden* (Br. Nr. 90 v. 28. Dezember 1910, S. 112). *Denn ich muß ein*

[13] Die Untersuchung hat somit zu einem anderen Urteil über Thomas Romankunst geführt, als sie die bisherige Forschung zeigt. Zumal der *Vöst* gilt ihr als „ein Werk ohne Gefüge", in dem sich Einzelhandlungen und Szenenfolgen „vollkommen von der Haupthandlung loslösen": A. Soergel a. a. O., S. 930; „Es sind nur Szenengruppen, kein Roman": A. Salzer, Ill. Gesch. d. dt. Lit. 4 (1931), S. 1656; „Es fehlt den Einzelbildern die Bindung, der Tragik nicht nur das Versöhnende, sondern auch das Zwingende": A. Biese, Dt. Lit.-Gesch. 3 (1915), S. 571, über *Vöst* und *Wittiber*. Auch Eva Cornelius findet in ihrer Dissertation: Das epische und dramatische Schaffen Ludwig Thomas (Breslau 1939) zu keinen anderen Wertungen und verkennt das innere Gefüge gerade des *Vöst* vollständig (s. bes. S. 36ff.). Selbst Hermann Boeschenstein, der sonst zu einem wirklichen Versuch vorstößt, den *Vöst* aus dem In- und Gegeneinanderwirken der „Grundtriebe in Thomas Schaffen": der „Lust an der Satire", der „Neigung zu dramatischer Gestaltung" und der „Freude an der Schilderung bäuerlichen Lebens" (a. a. O., S. 208) zu deuten, meint noch, im Gegensatz zu Thomas eigenen Worten, der Dichter habe um die Form des großen Romans schwer ringen müssen (a. a. O.), und nennt die Geschichte des Kandidaten Mang, die nicht notwendig und allzu breit sei, einen „Seitensprung", den man Thoma allerdings „um des herrlichen Humors willen, den er einbringt", gerne verzeihe (a. a. O., S. 210). Nur Oskar Gluth wird der inneren Form des *Vöst* gerecht: „Der Bau dieses Romans ist so kernecht und natürlich und frei gewachsen wie ein Baum draußen im Wald. Die Geschehnisse greifen mit der unerbittlichen Logik wirklichen Lebens ineinander, der Schilderer ist ganz im Erzähler aufgegangen, alles dient nur mehr dem künstlerischen Zweck. Als ein Menschengestalter von gedrängtester Kraft und unpathetischer Wahrhaftigkeit zeigt sich Thoma frei von spielerischer Willkür" (Dt. Biograph. Jahrb. 3 (1927), S. 261). Gluth ist neben einer jüngsten, kurzen, aber treffenden Wertung Edgar Hederers (Das Innere Reich

Bauernmensch, das mit ihrem Dienstherrn Geschichten macht, nach und nach einem traurigen Schicksal entgegenführen und es auf dem Heuboden an einem festen Stricke aufhängen (Br. Nr. 92 v. 4. Febr. 1911, S. 113). Der Titel des fertigen Werkes dagegen lautet *Der Wittiber*. Also eine Verschiebung des Schwergewichts in den Personen, die wohl wieder *von selbst*, während des Wachsens des Werkes erfolgt ist. Vgl. die nun schon charakteristische Bemerkung Thomas über den Fortschritt der Arbeit: . . . *einer breiten Bauerngeschichte, die ich gerade vor habe, und die mir wächst wie ein gut gesetzter Baum* (Br. Nr. 91 v. 28. Jan. 1911, S. 113).

Und in der Tat zeigt ja auch der Roman gewiß eine starke Straffung auf den „Wittiber", den Hofbauern Schormayer von Kollbach. Aber gleichzeitig tragen die erwachsenen Kinder des Bauern, Sohn und Tochter, so sehr die Handlung mit, treten so sehr, ja eigentlich gleich stark wie der Titelheld in das Interesse des Lesers, daß sie nicht mehr als Gegenspieler oder Nebenfiguren angesprochen werden können. Es ist ganz eindeutig wieder das sich überkreuzende Gegen- und Zusammenspiel dieser drei, dieser vier Personen – da die Magd Zenzi als durchaus gleichgeordnet einzubeziehen ist –, was das Gefüge dieser Dichtung bildet. Es ist die Hausgemeinschaft und ihre Störung, die Ehrbarkeit vor der Welt, vor Nachbarschaft und Dorf und vor sich selbst, um die es geht, kurz – wie man sagen kann: der Hof, nicht in seinem materiellen Bestand, sondern in seinem ethischen Wert als Heimat und Stätte sinnvoller, ehrbarer Arbeit für die Menschen, die ihm zugehörig sind[14].

Das soll eine kurze Analyse begründen. Die Verwicklung geschieht durch die Magd Zenzi, die die seelische Verwirrung des gerade verwitweten Bauern benutzt, um ihn zu Heimlichkeiten zu verleiten. Ausbruch und Anwachsen des Streites verschuldet jedoch die Tochter Ursula, die dies beobachtet und die in herber Bitterkeit weder Vergessen noch Friede ins Haus mehr einziehen läßt. Sie reißt

8, 1 (1941), S. 264ff.) der einzige unter den Literarhistorikern, der ein richtigeres Verständnis Thomas anbahnt, indem er die Einheit zwischen dem freischaffenden Dichter und dem politisch-satirischen Schriftsteller des Simplizissimus wie überhaupt das freie, organische Wachstum, die poetische Kraft und Würde im Gesamtwerk Thomas erkennt. – Sonst erscheint Thoma in den großen Literaturgeschichten bestenfalls als der naturalistische, wenn auch liebevolle und sachkundige Bauernschilderer, der Satiriker und Humorist, der das Komische und Groteske an Menschen und Dingen ans Licht stellt; so bei Jos. Nadler, Lit.-Gesch. d. dt. Stämme u. Landschaften 4 (1932), S. 694f., A. Soergel. a. a. O., S. 928ff.; Ad. Bartels, Gesch. d. dt. Lit. [16] (1937), S. 577. An Thomas tiefstem und ernstem Wollen gehen diese Urteile vorbei, der ganz verfehlten bei A. Biese und Salzer (a. a. O.) zu geschweigen. Auch in den kurzen Bemerkungen der „Annalen der dt. Literatur" (1952), S. 743 u. 763, kommt Thoma nicht völlig zu seinem Recht. Verfehlt ist die Schrift von Fritz Dehnow, Ludwig Thoma (Mchn. 1925), s. Scholz in den Jbb. NF. 5 (1925), S. 165. Anna Starks Dissertation: Die Bauern bei Ludwig Thoma mit besonderer Berücksichtigung der Dachauer Bauern (Mchn. 1937) bringt den volkskundlichen Inhalt von L. Thomas Gesamtwerk zur Darstellung; sie gibt auch die bis jetzt vollständigste, wenn auch nicht erschöpfende Bibliographie über Thoma.

Sonst weise ich noch auf die Stimmen in der Presse hin, die wiederholt zu Ludwig Thoma Stellung genommen hat, zumal in seinem Todesjahr und bei dessen 10. Wiederkehr 1931, wobei manch gutes, gewichtiges Wort gefallen ist, vgl.: Die Literatur 34, S. 31f. Hingewiesen sei ausdrücklich auf die Einleitung Josef Hofmillers zu L. Thomas Ausgewählten Briefen (s. o. S. 79) und O. M. Grafs in der Ausgabe des *Wittiber* der Dt. Buchgemeinschaft (o. J. 1927).

[14] Vgl. dazu den Anfang d. 16. Kap.

den zuerst ruhiger urteilenden Sohn Lenz mit fort zu unehrerbietiger Haltung und zum Sittenrichter über den Vater. Dieser wiederum fühlt die schwindende Achtung und den widerwilligen Gehorsam der Kinder im Hause; daraus entsteht seine zeitweilige Absicht einer neuen Heirat (siehe den Gang nach Weichs und das Gespräch mit dem Händler im Stall, Ges. W. 4 (1933), S. 551). Der Gegensatz wächst sich zum Kampf um die Herrschaft über den Hof aus, der sich darin äußert, daß die Kinder die Entfernung der Magd erzwingen wollen, und daß der Bauer sie – gegen seinen eigentlichen Willen – im Hause behält, zum Erweis seiner Herrschaft. In der zweiten Hälfte des Romans verschiebt sich dieses Dreiecksverhältnis durch einen Rollentausch der beiden Kinder. Die bisherige Treiberin Ursula, die ausheiratet, lenkt, einsichtiger geworden, auf Versöhnung und friedliche Schlichtung hin, während nun umgekehrt Lenz den Streit verschärft bis zur drohenden Enterbung durch den Vater, während dieser in derselben Zeit sich zu innerer Klärung und Lösung der Frage mit der Magd durchringt. Die drohende Enterbung bringt den Lenz, der von den seelischen Vorgängen beim Vater nichts weiß, zur Verzweiflungstat, daß er die Magd, der er alle Schuld beilegt, erhängt.

So wechselt die aktive Fortführung der Handlung dauernd zwischen den einzelnen Personen, in weit engerer Verflechtung, als es hier angedeutet werden konnte, wodurch alle gleichmäßig im Vordergrund stehen. (Nebenpersonen im üblichen Sinn sind der Knecht, die Base, der Brücklbauer, der Händler, die Leute von Weichs usw.)

Die inneren Vorgänge zeigen dies noch klarer. Hier sieht man, wie die drei Personen, Vater, Sohn, Tochter, im besonderen um eine Mitte geordnet sind: das Haus und seine Ehrbarkeit. Darum kämpfen sie; alle drei wollen eigentlich das Rechte: die durch die Magd gestörte Ordnung wiederherstellen. So handeln alle drei gleichzeitig und auf dasselbe Ziel hin. Und alle drei hindern sich gegenseitig daran. Dadurch daß jedes seine Grenzen, welche Hausgemeinschaft und gegenseitiges Zugeordnetsein setzen, überschreitet und sich schuldig macht am andern; daß jedes nur sein Recht sieht und dessen Störung, nicht aber, oder zu spät, daß damit eine Verletzung des anderen verbunden ist. Der ganze tragische Streit, der scheinbar so vermeidbar aussieht und doch mit einer erschütternden Zwangsläufigkeit abrollt, wächst aus den seelischen Tiefen dieser bäuerlichen Menschen heraus, aus Stolz, Jähzorn, Unnachgiebigkeit, Mißtrauen und herber Verschlossenheit, die das rechte, lösende Wort nicht findet, und woran Versöhnung und Gemeinschaft, das Wissen um das Einssein, zerbricht. Ein Untergang, der aus Elementargewalten des Seelischen, aus dem Grund des eigenen Wesens erwächst, das ist im *Wittiber* dargestellt. Es ist das Werk Thomas, das am tiefsten in das Seelengefüge des Bauern hinableuchtet, das am reifsten und in den sattesten Farben gestaltet ist.

Auch im *Ruepp*, dem dritten großen Bauernroman, wächst Handlung und Katastrophe aus innerseelischen Bezirken heraus, aber diesmal nicht, indem kraftvolle, gerade gewachsene Menschen in unheilvolle gegenseitige Verstrickung

geraten, aus der selbst der gute Wille nicht mehr rechtzeitig herausfindet; im *Ruepp* beruht alles einsträngig auf der charakterlichen Verdorbenheit und Haltlosigkeit des Ruepp allein. Alle Personen und Umstände dieses ebenfalls wieder reichtönig durchgestalteten Romans dienen nur dazu, daß an ihnen Ruepps Niederbruch und seine Verstrickung in Lüge und Schuld immer offenbarer und unlösbarer werden. Die Geschichte des Sohnes Michel – der sich vom aufgezwungenen, erfolglosen Theologiestudium freimacht – ist dabei eine ausgesprochene Nebenhandlung (so hat sie Thoma in einem Brief an Hofmiller vom 19. April 1921, Nr. 231, S. 245 selbst genannt), die auf den Schicksalsgang des Ruepp weiter nicht einwirkt. So beruht im *Ruepp* die Einheit von Bau und Thema auf der Einheit der Person, deren Untergang aus ihrem Wesen erfolgt.

Diese Beobachtung läßt rückschauend deutlich erkennen, daß umgekehrt im *Wittiber* gerade die andere Thomasche Romanform, die Einheit des Zusammenspiels gleichgeordneter Personen, die Technik bildet. Denn im *Wittiber* geht keiner der Menschen an sich selber zugrunde, sondern durch den Konflikt mit den anderen, durch sein Verflochtensein in die Gesamtheit. Damit stehen Form und Inhalt in organischer Entsprechung; Thoma hat für jeden Stoff die geeignete Form gefunden, die ebenfalls *von selbst*, nicht als ein ausgeklügeltes Gebäude sich einstellt – das geht aus jeder Briefstelle hervor.

IV.

Dem Inhalt und der Idee nach bildet die Romandichtung von Thoma auch als Ganzes eine Einheit. Ihr Grundthema ist das Zusammenleben der Menschen, im heiteren wie im ernsten und tragischen Sinn, die Gemeinschaft von Familie und Hof, von Dorf und Stadt, das Mit- und Gegeneinanderleben der Stände. Es sind Grundformen des Volksdaseins, die Thoma schildert, satirisch und ernst: die Gebundenheit des Bauerntums und die nicht minder traditionsgeformte Existenz des (kleinstädtischen) Bürgertums der Handwerker und Kaufleute, mit den aus beiden Gruppen herausgewachsenen Ständen des Geistlichen und Beamten. Es ist eine gewordene, fest in sich ruhende Welt des altbayerischen Stammes, aus deren bestehendem Sosein sich die Ereignisse und Schicksale ergeben. Zustände und Menschen liegen während des Ablaufs der jeweiligen Dichtung fest; es erfolgt keine Wandlung und Entwicklung. Als der „unheimlich sichere Beobachter“[15], der Thoma ist, stellt er Charaktere und Umwelt von vorneherein in scharfer Profilierung heraus, und wie sie am Anfang der Begebenheiten waren, sind sie auch am Ende, und dieses Ende ist das folgerichtige Ergebnis aus dem Zusammenspiel des unwandelbaren Wesens der Menschen und Dinge. Dieses statische Moment ist ebenfalls eine Grundkomponente im Schaffen Thomas.

In diese Geschlossenheit und Statik fügt sich ein, daß die Untergangsmächte in der Welt Ludwig Thomas aus dem Inneren erwachsen. Sie brechen nicht, wie

[15] Walther Ziersch, Ludwig Thoma und die Münchner Stadt (Gauting bei München 1936), S. 3.

etwa im *Büttnerbauer* Wilhelms v. Polenz von außen in einen Lebenskreis ein, sondern sie entstehen aus Gefahren und Anlagen, die auf dem Grund dieses Menschentums selbst ruhen und von hier aus zerstörend vorbrechen können. Am deutlichsten im *Ruepp*, wo es die Trunksucht ist, ebenso beim *Wittiber*, wo das Unheil aus seelischen Bereichen kommt, aber auch im *Vöst*, wo die Schäden innerhalb des Volksganzen, im krankgewordenen Verhältnis der Stände zu einander liegen, und in den *Münchnerinnen*, wo das gesamte, hier dargestellte Bürgertum innerlich morsch geworden ist.

In den drei großen Dichtungen vom Bauerntum insbesondere faßt Thoma schließlich an einer der tiefsten Stellen menschlich-irdischer Existenz an: an der Ehre, oder in bäuerlicher Bezeichnung, an der Ehrbarkeit. Um sie ringt der Bauer Andreas Vöst bis zum Unterliegen, ihretwegen entbrennt der Kampf im *Wittiber*, an ihr zerbricht die Unlauterkeit des Ruepp, als seine Frau, die Hofbäuerin, sich weigert, seinen Meineid mit zu schwören.

Miszellen.

Abschatz — Petrarca: ein Quellennachweis.

Von

Ursula von Rauchhaupt (Hamburg).

In der Einleitung zu der Gedichtsammlung *Anemons und Adonis Blumen* des Hans Assmann Freiherrn v. Abschatz (hrsg. von Günther Müller, Halle 1929) weist G. Müller (S. 41) auf die Möglichkeit eines romanischen Vorbildes für das Gedicht Nr. 44, *Jedwedes Thier das wohnt auff dieser weiten Erde* hin. Es handelt sich hierbei um die einzige Sestine, die in dieser Gedichtsammlung steht und sich in ihrer Eigenart von den anderen Gedichten stark abhebt. Der Sestine liegt nicht, wie verschiedenen Gedichten der Sammlung, ein romanisches Vorbild aus dem 16. oder 17. Jahrhundert zugrunde, sondern Abschatz übersetzte eine Sestine Petrarcas *A qualunque animale alberga in terra* (XXII: Le Rime sparse e i Trionfi, a. cura di Ezio Chiorboli, Bari 1930, S. 14), übersetzte im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. er versuchte den Gehalt des Gedichtes sich und seiner Zeit anzupassen. Besonders in der 6. Strophe, die als einzige von Abschatz neu geschaffen wurde, zeigt sich die Formeldichtung der damaligen Epoche deutlich. Die Form der Sestine, die Strophenform und Reimwortbehandlung, blieb erhalten.

Es könnte bedeutsam sein für die Beurteilung und Einordnung der Gedichte der *Anemon*-Sammlung neben den vom Herausgeber aufgezeigten Einwirkungen, daß die festgestellte Übereinstimmung der Sestine auf eine Kenntnis der Liebeslyrik Petrarcas für Abschatz schließen läßt. Eine Durchsicht der Literatur über Abschatz ergab, daß bisher die Kenntnis der Liebeslyrik Petrarcas für Abschatz in der Forschung nicht festgestellt wurde.

Außerdem nimmt G. Müller für die Bildung der sechs Sonette ebenfalls romanisches Vorbild an (Einleitung S. 40). Textliche oder genaue Übereinstimmung der Reimwortordnungen der Terzinen bei Abschatz und Petrarca ist nicht festzustellen; jedoch könnte immerhin die Liebeslyrik Petrarcas für Abschatz eine Anregung zur Schaffung von sechs Gedichten in dieser ihm nicht eigenen Form gegeben haben.

Zur Chronologie wäre zu bemerken, daß die Sestine, evtl. auch die sechs Sonette, in die italienische, bzw. nachitalienische Zeit des Dichters gehören.

Ein genauer Vergleich der Gedichte der *Anemon*-Sammlung von Abschatz mit denen Petrarcas zeigte in textlicher Hinsicht keine weitere Übereinstimmung.

Solange Gott nimmt, nehm' ich auch.

Von

Eduard Berend (Genf).

Unter diesem seltsamen Titel sandte Gerhart Hauptmann, wie Paul Schlenther in seiner Hauptmann-Biographie (1898) angibt, im Juli 1888, also in den allerersten Anfängen seiner dichterischen Laufbahn, aus Zürich, wo er sich damals eine Zeitlang aufhielt, eine kleine humoristische Skizze an Julius Stettenheim für dessen Monatsschrift *Das humoristische Deutschland*. Sie wurde nicht abgedruckt, angeblich wegen „polizeiwidriger Tendenz", und hat sich auch handschriftlich nicht erhalten, bis auf den Titel. Man hatte diesen, der damaligen Geistesrichtung Hauptmanns gemäß, sozialistisch gedeutet. Nun hat aber der amerikanische Germanist Walter A. Reichart im Juniheft 1941 der *Modern Language Notes* auf eine Stelle in Theodor Fontanes Novelle *Unterm Birnbaum*, die 1885 in der *Gartenlaube* und bald darauf auch in Buchform erschienen war, hingewiesen. Dort werden im 15. Kapitel dem trauernden Witwer Hradscheck zum Trost einige Anekdoten von glücklichen Wiederverheiratungen erzählt, darunter eine von einem alten Hauptmann von Rohr, der vier Frauen durch den Tod verloren und jedesmal mit dem trotzigen Ausspruch: *Nimmt Gott, so nehm' ich wieder!* eine andere geheiratet habe. Daß es sich in Hauptmanns Skizze tatsächlich um dies Motiv handelte, hat der greise Dichter auf Anfrage noch aus der Erinnerung bestätigt. Sein Witwer, ein Totengräber, habe sogar sieben Frauen nacheinander geheiratet und begraben und sich doch entschlossen, es zum achtenmal zu versuchen.

Daß Hauptmann aber die Anregung zu dieser Geschichte aus Fontane geschöpft hat, ist nicht erwiesen und auch nicht wahrscheinlich. Fontane tischt sie ja selber als eine bekannte Anekdote auf, und das muß sie in der Tat gewesen sein; denn man begegnet der bewußten Redensart auch anderwärts, z. B. bei J. Gotthelf in *Zeitgeist und Bernergeist*, wo im 13. Kapitel davon die Rede ist, daß der Hunghans, wenn seine Frau sterben sollte, gewiß bald eine andere heiraten werde, denn *solange Gott nehme, nehme er auch*. Der Wortlaut deckt sich hier also noch genauer mit dem Hauptmannschen Titel als bei Fontane. Der eigentliche Ursprung der originellen Redensart ist wahrscheinlich ein Scherzgedicht des Bardensängers Karl Friedrich Kretschmann *Der Witwer*, das von einem armen Bauern handelt, der zu gleicher Zeit seine Frau und seine einzige Kuh verloren hat. Alle Nachbarn trösten ihn, raten ihm, wieder zu heiraten, und bieten ihm ihre Töchter, Schwestern oder andere Frauen an, bis er schließlich unwillig erklärt, man solle ihm doch lieber eine neue Kuh verschaffen. Darin heißt es nun:

Jetzt sprach der Schulze Martin: Freund,
Nur nicht verzagt, nur nicht gegreint!
Wenn Gott nahm, nimm du wieder!

Möglicherweise hat auch Kretschmann die Redensart nicht erfunden, sondern aus dem Volksmund entnommen. Wahrscheinlich ist sie aber doch erst durch ihn populär geworden; denn das um 1760 entstandene und wohl zuerst in einem Almanach erschienene Gedicht findet sich in vielen älteren Anthologien abgedruckt, z. B. in dem weitverbreiteten *Poetischen Hausschatz des deutschen Volkes* von O. L. B. Wolff, und war offenbar noch bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts allgemein bekannt. Wenn Fontane die Geschichte einem Hauptmann von Rohr zuschreibt, so wohl nur, um ihr nach der üblichen Manier von Anekdotenerzählern mehr Relief zu geben, wobei er vielleicht auch an seine Freundin Mathilde von Rohr dachte, der er viele solche alten Geschichten verdankte.

Forschungsbericht.

Neuere Literatur zur Dichtung des deutschen Expressionismus.

Von

Karl Ludwig Schneider (Hamburg).

Die vor 1933 in fruchtbaren Ansätzen begonnene wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem literarischen Expressionismus ist in der Folgezeit mehr oder minder zum Erliegen gekommen, wenn man von den wenigen aus dieser Zeitphase stammenden Dissertationen über Georg Trakl und Nadlers Darstellung des Expressionismus in der 4. Auflage seiner Literaturgeschichte absieht, was man getrost tun kann. Erst mit dem Ende des Krieges waren in diesem Bereich erneut die Voraussetzungen für eine systematische Weiterarbeit gegeben, genauer gesagt zu schaffen; denn beträchtliche Bestände expressionistischer Literatur und wichtigen Quellenmaterials waren entweder dem Feldzug gegen die „Entartete Kunst" zum Opfer gefallen, oder ins Ausland abgewandert. Darüber hinaus mußte sich aus der größeren zeitlichen Distanz und einem vertieften Verständnis der geistigen Krise, deren Ausdruck und Gegenbewegung zugleich der Expressionismus war, ein Ungenüge an den bisherigen, vielfach auch mehr essayistischen Darstellungen ergeben.

Als erster – jedenfalls in Deutschland – versuchte Fritz Martini in seinem Buch „Was war Expressionismus?" den Anschluß an die frühere Forschung herzustellen[1]. Er gibt neben zwei grundsätzlichen Abschnitten über den Expressionismus als dichterische Bewegung und die lyrische Sprache dieser Dichtung Charakteristiken einzelner Dichter, sowie eine Auswahl von Gedichten im Anhang. Martinis Beurteilung der Gesamtbewegung fällt sehr positiv aus, und er bringt Gesichtspunkte zur Geltung, die zwar bei A. Soergel und K. Pinthus schon zu finden sind, aber bisher noch nicht mit der gleichen Entschiedenheit zu Schwerpunkten der Deutung gemacht werden konnten[2]. Mit der Überlegenheit des Forschers, der den größeren Abstand der Zeit für sich hat, kann er die Akzente richtiger setzen und historisch begründen, was in den älteren Arbeiten noch als Lob des Mitbewegten oder als bloße Deutung erscheinen mochte. So ist für Martini der Expressionismus geistesgeschichtlich eine Phase des Widerstandes in der Tragödie des abendländischen Geistes und ein verzweifelter Versuch, eine Entwicklung zum Stillstand zu bringen, deren Konsequenzen das Gesicht der Gegenwart prägen. Vielfach gerade als Verfallserscheinungen und Nihilismen gedeutete Züge der expressionistischen Dichtung kann er als Versuche rücksichtsloser Selbst- und Situationserkenntnis überzeugend ins Positive wenden und als warnende Beschwörungen der nahenden Katastrophe auslegen. Die Randerscheinungen dieser Kunstrichtung werden angesichts des existentiellen Ernstes, der in den gültigen dichterischen Manifestationen der Bewegung zum Ausdruck kommt, zu Recht als irrelevant außer Betracht gelassen. Während der Vf. nun in der Gesamtauffassung ein der modernen Situation entsprechendes und offenbar auch von der Existentialphilosophie her beeinflußtes Verständnis zeigt, so bleibt er in der Zusammenstellung und Auswertung seiner Materialien doch sichtlich an ältere Arbeiten gebunden. Es ist unschwer zu erkennen, daß

[1] Fritz Martini. Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik. Urach 1948. (Erbe und Schöpfung 14.)

[2] Albert Soergel. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925.
Kurt Pinthus. Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin 1920. (Vorwort.)

Martinis Arbeit nicht das ausgereifte Produkt intimer Beschäftigung mit den Texten expressionistischer Dichtungen ist, sondern in mancher Hinsicht den Charakter einer Sammlung bereits erfaßten und bearbeiteten Materials aufweist, auf die lediglich der Oberbau einer historischen Deutung aufgesetzt wird. Die drei ausführlicheren Gedichtinterpretationen zum Beispiel (von Werfels *Prozession*, Heyms *Krieg* und *Vorstadt*), die der Autor im Abschnitt über die Sprache des Expressionismus bietet, sind nicht ganz frei von Anlehnungen an die Interpretationen der gleichen Gedichte in F. J. Schneiders Buch „Der expressive Mensch"[3]. Martinis Interpretation des Werfelgedichtes kann wohl sogar als deutliche, freilich sehr elegante Paraphrase der Ausführungen Schneiders bezeichnet werden. Überhaupt zeigt sich ein spürbarer Mangel an Substantialität überall dort, wo der Vf. nicht von den übergreifenden Zusammenhängen handelt, sondern sich dem Konkretum der Dichtung konfrontiert sieht. Der Abschnitt über die Sprache des Expressionismus kann schwerlich befriedigen, weil er sich kaum auf die Sprachgestaltung im einzelnen einläßt, sondern lediglich allgemeine Gedanken, die schon von K. Pinthus, K. Edschmid, A. Soergel und F. J. Schneider ausgesprochen wurden, hin und her wendet. Daß auf diesem Felde mehr zu leisten war, dafür zeugen eine ganze Reihe der im folgenden noch zu besprechenden Arbeiten. Auch die den einzelnen Dichtern gewidmeten Kurzcharakteristiken, mit denen Martini nicht die Biographie ersetzen, sondern nur dem Verständnis Zugänge öffnen will, sind von leichtem Gewicht und wiederum mehr durch die zum Teil ausgezeichneten Formulierungen als durch die Aussage selbst von Belang. Man wird sich in den meisten Fällen wohl doch lieber an ältere, in den Gesichtspunkten zwar überholte, aber einläßlichere und konkretere Untersuchungen, wie etwa die von F. J. Schneider, wenden. Freilich fällt auch in diesen Abschnitten noch manches die expressionistische Ideenwelt betreffende Wort, von dem Kenntnis zu nehmen ist, wie ja Martini überhaupt mit dieser mehr ins Geistesgeschichtliche gehenden Seite seiner Schrift durchaus auf ein Interesse rechnen kann. Leider erweist sich der Autor sowohl in diesen Kurzcharakteristiken als auch an anderen Stellen als nicht eben verläßlich in seinen Angaben. Stadler ist nicht, wie er angibt (S. 14), 1915, sondern 1914 gefallen. Der *Aufbruch* ist auch nicht die einzige lyrische Sammlung, die zu seinen Lebzeiten erschien (S. 130). Stadler brachte nämlich bereits 1905 ein Bändchen Gedichte unter dem Titel *Präludien* heraus, die Martini freilich ebensowenig kennt wie seine Übersetzungen der Lyrik von Francis Jammes, die 1913 und 1915 erschienen[4]. Else Lasker-Schüler lebte nicht seit 1933 (S. 108), sondern erst seit 1937 in Palästina. Sie ist auch nicht 1945 in Haifa (S. 108), sondern in Jerusalem gestorben. Ihr von Martini auf S. 182 wiedergegebenes Gedicht trägt nicht den Titel *Lied*, sondern *Ein Lied*. Die Widmung zu ihrem Gedicht *Gebet* lautet auch nicht *Für Franz Marc (Meinem teuren Halbbruder, dem blauen Reiter)* (S. 183), sondern nur *Meinem teuren Halbbruder, dem blauen Reiter*. Aber Martini nimmt es nicht so genau, weder mit den Titeln noch mit den Zitaten. Auch die aus den Schriften H. Bahrs, K. Edschmids und K. Pinthus' angeführten Sätze weisen gelegentlich Fehler, zum Teil sogar erhebliche Sinnentstellungen auf[5]. Ein solcher Fall – und zwar gröbster Art – liegt zum Beispiel auf S. 131 oben vor, wo Martini folgendes „Zitat" aus Edschmids

[3] Ferdinand Josef Schneider. Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart 1927.

[4] Francis Jammes. Gebete der Demut. Leipzig 1913. — Francis Jammes. Franziskanische Gebete. Weiße Blätter. Mai 1915.

[5] Dies an folgenden Stellen in Martinis Buch: S. 40 unten, Zitate H. Bahr und K. Pinthus; S. 60 unten und S. 131 oben, Zitat K. Edschmid. Es handelt sich um Zitate aus folgenden Schriften: Hermann Bahr. Expressionismus. München 1920. Kasimir Edschmid. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. (Tribüne der Kunst und Zeit.) Berlin 1919. Kurt Pinthus. Menschheitsdämmerung. Berlin 1920.

Schrift *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* wiedergibt: *In ganz neuer Weise erschließt sich aufbrandendes Gefühl die Welt. Der große Garten Gottes liegt paradiesisch geschaut hinter der Welt der Dinge, wie unser sterblicher Blick sie sieht. Große Horizonte brechen auf. Der Mensch gibt sich dem Göttlichen preis. Mit diesem Ausbruch seines Innern ist er allem verbunden. Nun ist der Mensch wieder großer und unmittelbarer Gefühle fähig. Aus Kulisse und Joch überlieferten Gefühls tritt nichts als der Mensch, der einfache schlichte Mensch.* Der Leser, der etwa arglos wähnt, hier wirklich mit dem genauen Wortlaut Edschmids bekannt zu werden, sieht sich getäuscht, denn das „Zitat" ist eine willkürliche Montage aus dem Sinnzusammenhang gerissener Sätze und Satzfragmente, die zum Teil noch Wortentstellungen aufweisen. Da der Referent für diese Behauptung den Beweis nicht schuldig bleiben möchte, überdies die Schrift Edschmids nur den wenigsten zugänglich sein wird, entschließt er sich zum Abdruck der entsprechenden Absätze.

Edschmid S. 58 *Aus Kulisse und Joch überlieferten verfälschten Gefühls tritt nichts als der Mensch. Keine blonde Bestie, kein ruchloser Primitiver, sondern der einfache, schlichte Mensch. Sein Herz atmet, seine Lunge braust, er gibt sich hin der Schöpfung, von der er nicht ein Stück ist, die in ihm sich schaukelt, wie er sie widerspiegelt. Sein Leben reguliert sich ohne die kleinliche Logik, ohne Folgerung, beschämende Moral und Kausalität lediglich nach dem ungeheueren Gradmesser seines Gefühls.*

Mit diesem Ausbruch seines Inneren ist er allem verbunden. Er begreift die Welt, die Erde steht in ihm. Er steht auf ihr, mit beiden Beinen angewachsen, seine Inbrunst umfaßt das Sichtbare und das Geschaute. Nun ist der Mensch wieder großer, unmittelbarer Gefühle mächtig. . . . . .

Edschmid S. 61 . . . *Diese Menschen machen nicht den Umweg über eine spiralenhafte Kultur. Sie geben sich dem Göttlichen preis. Sie sind direkt. Sie sind primitiv . . .*

Edschmid S. 62 . . . *In ganz neuer Weise erschließt sich aufbrandendem Gefühl die Welt. Der große Garten Gottes liegt paradiesisch geschaut hinter der Welt der Dinge, wie unser sterblicher Blick sie sieht. Große Horizonte brechen auf. . . . . .*

Die von Martini beigefügte „Bibliographie der Dichter" (S. 242/43) läßt gleichfalls an Ungenauigkeit nichts zu wünschen übrig. Sie ist unvollständig (so bei Lotz, Stadler, Lasker-Schüler) und enthält viele falsche Daten. Georg Heyms *Dichtungen* sind nicht 1919, sondern erst 1922 erschienen. Trakls erste Gedichte kamen auch nicht 1914, sondern schon 1913 heraus. Die bekannte Zusammenstellung seiner Gedichte durch Karl Röck erschien nicht 1919, sondern 1917. Trakls Jugenddichtungen, die von Erhard Buschbeck unter dem Titel *Aus goldenem Kelch* 1939 veröffentlicht wurden, sind überhaupt nicht genannt. Auch wenn man einräumt, daß ein Teil dieser Fehler – aber auch nur ein Teil – auf die schwierigen Arbeitsverhältnisse nach 1945 zurückzuführen sein wird, so sind sie doch, zusammengenommen mit den inhaltlichen Ausstellungen, ein deutlicher Beweis dafür, daß es sich um ein überstürzt geschriebenes Buch handelt, dem der Vf. wohl besser eine etwas längere Reifezeit gegönnt hätte.

Während Martini die lichte Seite des Expressionismus stark herausstellt, hält sich M. F. E. van Bruggen mit seinem Buch über die expressionistische Lyrik ausschließlich an die Schattenseite[6]. Der Titel seiner Arbeit lautet bezeichnend: „Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands". Van Bruggen beanstandet in einem allgemeinen Überblick über die literarhistorischen Arbeiten zum Expressionismus, daß die Forschung die negativen Seiten bisher entweder bagatellisiert oder überhaupt nicht hinreichend erfaßt

[6] M. F. E. van Bruggen. Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands. Amsterdam 1946.

habe. „Der deutsche Expressionismus", stellt der Vf. fest, „bildet ein wichtiges Dokument der nihilistischen Situation, die in Deutschland eine Vorbedingung gewesen ist für die große Rolle, die der Nationalsozialismus hat spielen können." Abgesehen von den politischen Folgerungen, die van Bruggen zieht, erscheint seine These zunächst genau so begründet wie die entgegengesetzte Martinis, denn der Expressionismus weist unbestreitbar auch Züge auf, die eine negative Deutung legitimieren. Van Bruggens Arbeit hätte also, jedenfalls im Sinne einer Korrektur, der Forschung nützlich werden können, wenn der Vf. sich mit dem Stoff der Dichtungen wirklich ernsthaft auseinandergesetzt und ihn nicht – wie es der Fall ist – teils mißverstanden, teils vergewaltigt hätte. Van Bruggen geht nämlich von der These aus, daß eine Art nihilistischer Geistesbewegung, von Nietzsche kommend, durch die Lebensphilosophie Bergsons weitergeleitet, in den Expressionismus einmünde und von dort direkt zur Blut- und Rassenmystik des Dritten Reichs führe. Die expressionistische Dichtung interessiert ihn im Grunde nur insofern, als sie ihm Belege für diese wohl etwas simplifizierende These und für gewisse nihilistische Verhaltensweisen liefern soll. Mit einem scharfen Auge für die gesuchten Stichworte reißt er den Dichtungen jeweils einige Zeilen aus dem Leibe und ordnet sie den Kategorien eines meist psychologischen Begriffssystems unter. Gewaltsam, und durch ein reifes Mißverständnis der Dichtungen unterstützt, zieht er alles auf die negative Seite. So werden etwa Heyms vorwegnehmende Beschwörungen des Krieges und seine ganz offenkundig zivilisationskritischen Gedichte als perverse Phantasien von ausgesprochen nihilistischer Boshaftigkeit aufgefaßt. Auch Trakl gerät mit seiner Melancholie in die negative Sphäre, und J. R. Bechers Darstellungen des Proletarierelends werden als allgemeine Aussagen über die Werte des Lebens mißverstanden. Selbst Stadler erliegt als nihilistischer Vitalist dem Richtspruch des Vfs.. Im ganzen also unbrauchbar, ja erschreckend in der Leichtfertigkeit der Werturteile, bietet dieses Buch wenig, was für die wissenschaftliche Diskussion des Themas fruchtbar werden kann, und man muß wünschen, daß sich für den Gegenstand noch einmal ein verständigerer Bearbeiter finden wird.

Im Zusammenhang der hier an erster Stelle genannten Untersuchungen über den Gesamtbereich der expressionistischen Lyrik sei es dem Referenten gestattet, der Sache halber auch auf eine eigene Arbeit über die Metaphorik in den Dichtungen Heyms, Trakls und Stadlers hinzuweisen[7]. In der Absicht, einen Beitrag zur Charakteristik des expressionistischen Stils zu liefern, wurde die Bildersprache der drei Dichter zunächst unabhängig voneinander und dann vergleichend untersucht. Durch eine Aufgliederung des gesamten Bildmaterials nach Bedeutungsbereichen konnte dabei nicht nur eine auffallende Gleichartigkeit des Bildbestandes dargetan, sondern auch die für den Expressionismus typische Umformung der Wirklichkeit durch das dichterische Bild im einzelnen und in den verschiedensten Stadien konkret erfaßt werden. Durch einen abschließenden Vergleich mit der ganz anders gearteten Bildersprache der Impressionisten ließen sich gewisse Grundstrukturen der expressionistischen Metaphorik herauslösen, die für den gesamten Sprachvorgang und für das diesem vorausliegende Erleben und Sehen des Künstlers repräsentativ sind. Die systematische Untersuchung eines einzelnen Stilistikums gab nicht nur Handhabe für eine allgemeine Charakteristik des Epochen-Stils, sondern erwies sich auch für die einzelnen Dichtungen selbst als fruchtbar. So konnten bei Trakl z. B. durch Untersuchungen der Farbmetaphorik und der synästhetischen Metaphern eine Reihe von Bedeutungen aufgeschlüsselt werden, die bisher jedenfalls keine ausreichende Erklärung gefunden hatten.

[7] Karl Ludwig Schneider. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Ein Beitrag zur Charakterisierung des expressionistischen Stils. Dissertation. Hamburg 1950 (Maschinenschrift). Drucklegung steht bevor.

Als nächstes sind drei neue Textausgaben expressionistischer Dichter zu erwähnen. Angesichts der so lange gehemmten oder ganz unterbundenen Pflege dieses Schrifttums darf es sehr begrüßt werden, daß auch auf diesem so wichtigen Felde die Tätigkeit neu eingesetzt hat. Wie sehr die Beschäftigung mit der expressionistischen Dichtung durch den Mangel an Texten und brauchbaren Editionen gehindert wird, davon weiß ja jeder ein Lied zu singen, der je in diesen Breiten der Dichtung zu arbeiten hatte. So ist es also zu hoffen, daß außer den im folgenden zu nennenden Werken auch noch andere, jedenfalls in Auswahlen, wieder zugänglich werden. Eine neue vollständige Ausgabe der Gedichte Georg Heyms ist 1947 in Zürich durch Carl Seelig herausgebracht worden[8]. Sie fügt dem 1922 veröffentlichten Bestand der Gedichte Heyms[9] einen als Flugblatt 1914 erschienenen Sonettenzyklus *Marathon* und zwei einzelne, in Zeitschriften publizierte Gedichte hinzu. Ferner enthält sie einen „dokumentarischen Bericht" des Herausgebers über das Leben Georg Heyms, Bemerkungen von Erwin Loewenson über das „Neopathos" und eine Bibliographie von Hans Bolliger. Seelig übernahm aus der Ausgabe von 1922 die Haupttitel und die Einteilung in drei große Gedichtgruppen (1. *Der ewige Tag*, 2. *Umbra Vitae*, 3. *Der Himmel Trauerspiel*), versucht aber, innerhalb dieser Gruppen die Gedichte thematisch zu ordnen. Diese Ordnung wäre sehr sinnvoll gewesen, wenn Seelig sich auch von der Dreiteilung frei gemacht hätte, so daß tatsächlich jeweils alle Gedichte gleicher Thematik gruppenweise erschienen und der Motivbestand schon im Überblick deutlich geworden wäre. Die Durchführung dieser Anordnung nur innerhalb der drei Gedichtgruppen ist eine halbe Maßnahme, die kaum einen Gewinn erbringt. Gegen eine konsequente Einteilung der Gedichte nach Motivgruppen wäre auch insofern kaum etwas einzuwenden gewesen, als von Heym selbst ja nur die Anordnung der ersten Gruppe *Der ewige Tag* stammt, die überdies schon deutliche Ansätze einer solchen Gruppierung aufweist[10]. Was die Textgestaltung der Zürcher Ausgabe betrifft, so kann die im Klappentext angebrachte Bemerkung, daß die Ausgabe „nach den Handschriften verbesserte Fassungen" biete, nur als arge Übertreibung bezeichnet werden. Seelig hat zwar „auf Antrag" des Nachlaßverwalters Erwin Loewenson fünf kleinere Textkorrekturen durchgeführt, selbst aber offensichtlich keine Handschrift zu Gesicht bekommen und nicht einmal die älteren Drucke von 1911 und 1912 zur Kontrolle des Textes herangezogen. Für die fünf beseitigten Textfehler hat er eine mindestens doppelt so große Anzahl neuer Textentstellungen durchgehen lassen und die Interpunktion Heyms teilweise sehr eigenmächtig und sinnlos geändert. Daß offenbare Interpunktionsfehler verbessert werden, dagegen wird wohl niemand etwas einzuwenden haben. Daß aber häufig vom Herausgeber Punkte in Ausrufungs- oder Fragezeichen verändert werden, ist ein dreister Eingriff in die Texte, zumal Heym diese rein äußerlichen Mittel der Ausdrucksverstärkung selbst nur sehr sparsam angewandt hat[11]. Auch die Gedankenstriche Heyms – immerhin ein stilistisches Ausdrucksmittel – haben Seeligs Billigung nicht gefunden. Er hat sie ziemlich radikal beseitigt. Es ergibt sich schon hieraus, daß Seeligs Ausgabe textkritisch wertlos ist, und daß er die Unsicherheit, in der wir uns mit den Texten Heyms befinden, eher

[8] Georg Heym. Gesammelte Gedichte. Mit einer Darstellung seines Lebens und Sterbens. Herausgegeben von Carl Seelig. Zürich 1947.

[9] Georg Heym. Dichtungen. Besorgt von Kurt Pinthus und Erwin Loewenson. München 1922.

[10] Georg Heym. Der ewige Tag. Leipzig 1911. Für den Gedichtband „Umbra Vitae", Leipzig 1912 hat Heym nur noch den Titel bestimmt. Er wurde aus dem Nachlaß von seinen Freunden zusammengestellt.

[11] Seelig hat solche Veränderungen an folgenden Stellen seiner Ausgabe vorgenommen: S. 41 Z. 1, S. 59/Z. 9, S. 62/Z. 1 und 17, S. 81/Z. 14, S. 85/Z. 10, S. 109/Z. 11, S. 110/Z. 7, S. 120/Z. 9 und 13, S. 121/Z. 13, 17, 21, S. 165 Z. 8, S. 197 Z. 1.

vergrößert als verringert hat[12]. Die biographische Darstellung Seeligs verdient trotz ihres journalistischen Zuschnitts insofern Beachtung, als sie die Studie von Helmut Greulich über Heym[13] in einzelnen Punkten ergänzt und korrigiert. So gibt Seelig noch mancherlei Details über Heyms Beziehungen zum „Neopathetischen Club" und über das gespannte Verhältnis zum Vater, das Greulich nur sehr schonend und zurückhaltend behandelt hatte. Einen lobenden Hinweis verdient vor allem aber die der Ausgabe beigefügte Bibliographie von Hans Bolliger. Sie füllt einige kleine Lücken in der verdienstvollen Bibliographie von Heinrich Ellermann über Heym, Stadler und Trakl[14] und ergänzt sie, was Heym betrifft, für die noch nicht bearbeiteten Jahre von 1935 bis 1946. Mit diesen beiden Bibliographien sind wichtige Hilfsmittel zur wissenschaftlichen Bearbeitung der expressionistischen Dichtung gegeben.

Aus dem umfangreichen, aber in seinem literarischen Wert sehr unterschiedlichen Werk der Else Lasker-Schüler hat der Zürcher Schauspieler Ernst Ginsberg eine engere Auswahl vorgenommen[15]. Der trotzdem noch umfangreiche Band enthält außer der Auslese von Gedichten und Prosastücken zwei Schauspiele, Briefe von 1911 bis 1945, sowie Zeugnisse und Erinnerungen. Wenn diese Ausgabe hinsichtlich der ausgewählten Texte verläßlich wäre, so hätte sie für die längst vergriffenen Einzelausgaben und die zehnbändige Ausgabe des Cassirer Verlages (Berlin 1919–20) einen immerhin brauchbaren vorläufigen Ersatz geboten. Leider ist das nicht der Fall. Der Herausgeber hat in der wohlmeinenden Absicht, das Unzerstörte vom Zerstörten zu sondern, ganz unbefangen eine Reihe von Prosastücken kräftig zusammengestrichen. Auch die dem heutigen Leser nicht mehr unmittelbar verständlichen Anspielungen hat er entfernt. So verschwanden zum Beispiel die zahlreichen, für Else Lasker-Schüler charakteristischen Widmungen der Gedichte, die zusammengenommen schon eine Art von Miniatur-Biographie der Dichterin darstellen. Während Ginsberg mit seiner dilettantischen Textauswahl wohl nur dem Sonntagsleser einen Dienst erwies, hat er durch die Zusammenstellung von Briefen und bis 1945 reichenden Lebenszeugnissen einen wirklich wertvollen und wichtigen Beitrag zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes gegeben. Hätten sich Herausgeber und Verlag zur Veröffentlichung dieses aufschlußreichen biographischen Materials in einem Sonderband entschließen können, so hätten sie ein auch der Forschung nützliches und im Preis erschwingliches Buch geliefert, und nicht ein weiteres Exemplar jenes unglücklichen Ausgabentypus auf den Markt gebracht, der möglichst alle Leserschichten erreichen will und daher notwendig für die eine zu viel, für die andere aber zu wenig bietet.

Georg Trakl hat neben Georg Heym zwar schon früh im Brennpunkt des Interesses für den Expressionismus gestanden, doch wurde die Beschäftigung mit seiner Dichtung gleichfalls bisher noch durch das Fehlen einer Gesamtausgabe erschwert. Wolfgang Schneditz hat diesem Mangel jetzt durch die Herausgabe einer dreibändigen Werk-

[12] Ein Vergleich der Gedichtbände „Der ewige Tag" und „Umbra Vitae" mit der Ausgabe der „Dichtungen" von 1922 und der Ausgabe Seeligs zeigt eine zunehmende Verschlechterung der Texte und wirft manche Zweifelsfrage auf, die nur mit Hilfe der Handschriften zu klären wäre. Es ist zu hoffen, daß eine kritische Ausgabe diesem Mißstand bald ein Ende setzt und auch die im Nachlaß noch vorhandenen Materialien (von vielen Gedichten sollen mehrere Fassungen vorliegen) erfaßt.

[13] Helmut Greulich, Georg Heym (1877–1912). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des deutschen Expressionismus. Berlin 1931. Germ. Stud. Heft 108.

[14] Heinrich Ellermann, G. Heym, E. Stadler, G. Trakl. Drei Frühvollendete. Versuch einer geistesgeschichtlichen Bibliographie. Hamburg 1934. (Imprimatur V.)

[15] Else Lasker-Schüler, Dichtungen und Dokumente. Gedichte, Prosa, Schauspiele, Briefe, Zeugnis und Erinnerung. Ausgewählt und herausgegeben von Ernst Ginsberg. München 1951.

ausgabe abzuhelfen versucht[16]. Diese Ausgabe durfte begrüßt werden, weil sie die verstreuten, zum Teil nicht mehr erreichbaren Arbeiten Trakls zusammenfaßt und das Bild des Werkes durch Veröffentlichungen aus dem Nachlaß abrundet. So umfaßt sie neben den Gedichten der Früh- und Reifezeit im Nachlaß aufgefundene Dramenfragmente und Gedichte, einige literarische Kritiken aus der Feder Trakls, seine in dem längst vergriffenen Band *Erinnerung an Georg Trakl*[17] veröffentlichten Briefe, sowie eine ganze Reihe für den biographischen Zusammenhang wesentlicher Dokumente. Schneditz' Nachforschungen haben für die Kenntnis der bisher ja nur durch wenige Daten markierten irdischen Existenz Trakls ohne Zweifel einen Gewinn eingebracht, und er hat durch Beibringung bisher unbekannter Dokumente das Ende des Dichters im Krakauer Garnisonshospital soweit überhaupt möglich aufgeklärt. Auch die Dramenfragmente lassen, mit dem bereits bekannten Puppenspiel *Blaubart* zusammengestellt, eine neue, bisher nicht deutlich sichtbare Sphäre des Traklschen Schaffens voll in Erscheinung treten: die Bemühungen um das Drama. Über diese Sammlerverdienste hinaus können wir jedoch in einer wissenschaftlichen Würdigung auch Schneditz kein Lob für seine Arbeit zollen. Befremdend, besonders für einen Trakl-Herausgeber, ist die Art, in der Schneditz das Verhältnis Trakls zu seiner Schwester behandelt. Schneditz vermutet ein Inzest-Verhältnis, kann dies jedoch nicht biographisch erhärten, sondern sucht seine Stützen in Anspielungen der Gedichte, vor allem in dem Gedicht *Blutschuld*. Umgekehrt aber zieht er diesen aus den Gedichten abgeleiteten Schluß auch wiederum – und da liegt die eigentliche Sünde – zur Deutung der Gedichte heran. Es hätte Schneditz, auch bei seiner nur oberflächlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, immerhin klar werden können, daß man den eigentümlichen dichterischen Prozeß Trakls geradezu rückgängig macht, wenn man die symbolische, also überpersönliche Gestalt der Schwester und der Jünglingin auf die leibliche Schwester Trakls reduziert und die dichterische Aussage zur bloßen Anspielung auf Vorgänge privater Natur degradiert[18]. Schneditz stellt sich damit auf die Stufe von Werner Riemerschmid, der nicht davor zurückschreckte, die Gedichte Trakls in eine romanhafte Darstellung des Lebens zu transkribieren[19]. Es kann sich natürlich nicht darum handeln, aus bloßer Prüderie Schneditzens Vermutung zurückzuweisen, die zwar kaum beweisbar aber immerhin wahrscheinlich sein dürfte. Widerspruch erheischt lediglich der offenbare Rückfall in die positivistische Methode, die zwischen Leben und Dichtung nicht zu unterscheiden weiß und die allgemeingültige dichterische Aussage mit den konkreten, also viel engeren Erlebnissen identifiziert. Auch was Schneditz sonst zur allgemeinen Charakteristik des Werks in seinem Kommentar anführt, weist ihn nicht gerade als Traklkenner und Philologen aus. Wenn Trakl etwa sagt, daß Schritte im Wald *ergrünend läuten*, so fühlt sich der Herausgeber sofort an den *Faust*-Vers *Die Sonne tönt in alter Weise* . . . erinnert. Das war natürlich nur möglich, weil Schneditz nicht bekannt ist, daß jener *Faust*-Vers eine Anspielung auf die Sphärenharmonie enthält, also mit einer Synästhesie, wie sie bei Trakl vorliegt, nicht das geringste zu tun hat. Dieser mißglückte Vergleich ist übrigens auch das einzige, was Schneditz zu den bei Trakl stilbildenden

[16] Georg Trakl. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Wolfgang Schneditz. Salzburg 1949 50. Band 1: Die Dichtungen. Band 2: Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen. Band 3: Nachlaß und Biographie. Gedichte. Briefe, Bilder. Essays.

[17] Erinnerung an Georg Trakl. Innsbruck 1926.

[18] Schneditz hat sich übrigens post festum — nämlich in einer zweiten noch zu besprechenden Schrift — von dieser seiner Auffassung distanziert. Es scheint also Schneditz wenigstens nachträglich noch aufgegangen zu sein, daß er eine Methode anwandte, die seit gut dreißig Jahren ernstlich verrufen ist. Dieses Problem spielt übrigens auch in einigen noch zu nennenden Zeitschriftenaufsätzen eine Rolle.

[19] Werner Riemerschmid. Trakl. Wien 1947.

Synästhesien anzuführen weiß. Was die nicht minder wichtigen Farben betrifft, so ist ihm wohl aufgefallen, daß es bei Trakl eine Farbsymbolik gibt. Statt aber konkrete Auskünfte über Beschaffenheit und Funktion dieser Symbolik zu geben, beruhigt er sich mit der Erfindung des feuilletonistischen Schlagworts von Trakls „gotischer Palette" und zieht höchst fragwürdige Vergleiche zu Grünewald und Bosch. Während Trakls „gotische Geisteshaltung" nun nachdrücklich betont wird, hält der Herausgeber es jedoch für überholt, Trakl mit den Expressionisten in Zusammenhang zu bringen, was sehr sinnvoll gewesen wäre und in den hier noch zu besprechenden Arbeiten über Trakl auch mit Erfolg durchgeführt worden ist. Nicht viel besser als der kommentierende Beitrag von Schneditz ist das ausgefallen, was er im engeren Sinne als Herausgeber geleistet hat. Daß er von den in dem Erinnerungsbuch gedruckten Briefen etwa zehn (zum größten Teil inhaltlich unwesentliche) ausläßt, mag in einer Ausgabe, die keinen Anspruch darauf erhebt, wissenschaftlich zu sein, noch hingehen. Daß er aber die von Trakl so oft in seine Briefe eingestreuten Wünsche um nachträgliche Korrekturen an seinen Gedichten mehrfach streicht – und zwar ohne Kennzeichnung der Auslassung – ist auf jeden Fall eine beklagenswerte Eigenmächtigkeit, die diesem Abdruck der Briefe durchaus nachteilig sein muß. Wie verständnislos Schneditz nun bei diesen Streichungen gelegentlich verfahren ist, das können Trakls Briefe an Ludwig von Ficker vom 11. 11. 1913 und 12. 11. 1913 zeigen. Trakl bittet von Ficker in beiden Briefen um nachträgliche Korrekturen am *Kaspar-Hauser-Lied* (Dichtungen, S. 115). Diese Korrekturwünsche, die im zweiten Brief z. T. widerrufen werden, sind nicht nur ein Stück wesentlicher Textgeschichte, sondern gewähren im ganzen gesehen einen fast einmaligen Einblick in Trakls Schaffensweise. Schneditz streicht in dem ersten Brief vom 11. 11. 1913 die Korrekturbitten und zerstört damit einen ausgesprochen interessanten Zusammenhang in den sonst so kargen Briefen Trakls. Der wissenschaftliche Arbeiter ist also auch weiterhin genötigt, auf den Abdruck der Briefe in dem sehr raren Erinnerungsbuch zurückzugreifen! Freilich sind die in der Ausgabe von Schneditz neu hinzugekommenen Briefe zu berücksichtigen. Trakls Briefe sind sehr lakonisch. Abgesehen von Andeutungen des Gemütszustandes beziehen sie sich meist auf Korrekturwünsche und Bitten um Erledigung praktischer Dinge. Darüber hinaus bleibt manches in ihnen bei der bisher noch fehlenden Kenntnis der Einzelzusammenhänge unverständlich. Schneditz hat diese Briefe in seiner Ausgabe nur mit sehr spärlichen Erläuterungen versehen. Man mußte den Eindruck gewinnen, daß ihm eine Aufklärung weiterer Einzelheiten nicht möglich war, zumal er ja versicherte, alles erreichbare Material herangezogen zu haben. Mit nicht geringem Erstaunen nimmt man daher wahr, daß Schneditz 1951 bei einem anderen Verlag ein Buch mit Briefen an und über Trakl veröffentlicht hat[20], das die so erwünschten Aufklärungen in mancher Hinsicht bietet. Die Briefe Buschbecks, v. Fickers und Dr. Heinrichs klären nämlich einen Teil der Anspielungen in Trakls Briefen sofort auf und ergeben in Einzelfällen auch noch manches für die Entstehungsgeschichte und die Deutung des Werks. Mit Hilfe dieser Briefe ist auch die an einigen Stellen in der Werkausgabe von Schneditz offen gelassene Datierung möglich. So ist festzustellen, daß jedenfalls an einer Stelle die zeitliche Reihenfolge der Briefe nicht stimmt[21]. Wenn man bedenkt, wieviel durchaus Entbehrliches die Gesamtausgabe im 3. Band enthält, angefangen bei Schneditzens Kommentar (60 Seiten) und dem nicht in diese Ausgabe gehörenden Essay von Eduard Lachmann über „Trakl und Hölderlin", so wird man kaum begreifen, warum diese Briefe an Trakl nicht aufgenommen oder wenigstens für einen sorgfältigen Kommentar ausgewertet wurden. Schneditz hat

[20] Wolfgang Schneditz. Georg Trakl in Zeugnissen der Freunde. Salzburg 1951.

[21] Der undatierte Brief von Trakl an Buschbeck (Ges. W., Bd. 3, S. 22) gehört zeitlich vor den Brief Trakls vom 11. 6. 09 (S. 21).

mit dieser Veröffentlichung selbst den Beweis für die Unvollkommenheit oder wenigstens Voreiligkeit seiner herausgeberischen Arbeit geliefert. Wenngleich diese neue Veröffentlichung wiederum manches enthält, wofür Schneditz zu danken wäre (etwa Trakls Briefwechsel mit dem Wolff-Verlag), so ist sie im ganzen gesehen doch kaum mehr als ein Machwerk. Um aus dem nicht sehr umfangreichen neuen Material, das in die Ausgabe gehört hätte, noch ein stattliches Bändchen zu machen, publiziert Schneditz die Briefe, die ihm Thomas Mann, Fritz von Unruh, Alexander Lernet-Holenia und Alfred Kubin zum Dank für die kostenlose Übersendung seiner Ausgabe zugeschickt haben. Schneditz deklariert diese Höflichkeits- und Dankesbriefe als tiefgründige Auseinandersetzungen mit dem Werk Trakls und kommentiert umständlich-eitel, welcher Art seine Beziehungen zu den genannten Celebritäten sind. Die Taktlosigkeit, mit der Schneditz dabei den eignen Namen mit wahrhaft ehernen Ketten an den Georg Trakls zu schmieden versucht, darf unumwunden peinlich genannt werden. Auch für die Arbeitsweise von Schneditz ist diese Veröffentlichung recht illustrativ. Mehrfach zitiert er die von ihm selbst für die Ausgabe bearbeiteten Briefe Trakls mit schweren Interpunktionsfehlern. Im Vorspann zu den Briefen Buschbecks schreibt Schneditz, daß dieser das ihm von Trakl übersandte Gedicht *Melusine* „kurzerhand und ohne viel zu fragen" an eine deutsche Zeitschrift geschickt habe, um Trakl finanziell aufzuhelfen. Schneditz scheint also vollständig den von ihm selbst publizierten Trakl-Brief an Buschbeck (Ausgabe Bd. III, S. 22) vergessen zu haben, wo Trakl den Freund ausdrücklich bittet, das Gedicht für ihn an eine Zeitung zu schicken. Das mag zur Charakteristik der Arbeitsweise von Wolfgang Schneditz genügen, dem die Trakl-Literatur zwei ausgesprochene Halbfabrikate verdankt.

Es ist bedauerlich – auch für den Referenten, der sich genötigt sieht, nichts als Fehler und Läßlichkeiten zu verzeichnen –, daß über die drei erwähnten Ausgaben nichts Besseres zu sagen war. An die Verleger, deren guter Wille nicht bezweifelt werden soll, wäre der Appell zu richten, gerade die der Wiedergutmachung so bedürftigen Werke expressionistischer Dichter nicht unkundigen oder gar nachlässigen Herausgebern anzuvertrauen. Aber auch die Wissenschaft ihrerseits sollte sich dieser Literatur vielleicht etwas energischer annehmen, damit sie nicht für einen weiteren Zeitraum den bloßen Liebhabern, Feuilletonisten und Essayisten als Tummelplatz überlassen bleibt.

In voller Intensität ist die wissenschaftliche Arbeit eigentlich erst mit dem Werk Georg Trakls beschäftigt, auf das sich allein aus der Nachkriegszeit sechs Dissertationen konzentrieren, die zum Teil erfreuliche Ergebnisse bieten. Zeitlich zuerst zu nennen ist an dieser Stelle eine kleine, „Georg Trakl" betitelte Schrift von Emil Barth[22]. Barths Publikation ist eine Gedenkschrift. Sie will erinnern, die Gestalt beschwören, nicht im einzelnen deuten. Dennoch gehört sie zum Besten der Trakl-Literatur und birgt eine Fülle von Anregungen und sehr feinen Beobachtungen. Obwohl mehr andeutend als ausführend, kennzeichnet Barth das Verhältnis des Dichters zu Hölderlin, Rimbaud und Dostojewski trefflich. Auch für die Interpretation Traklscher Gedichte fällt Bedeutendes ab. Und wie vorteilhaft heben sich die feinsinnigen Bemerkungen des Vfs. über Trakls Verhältnis zur Schwester von den plumpen Ausführungen Schneditzens ab![23] Eine Dissertation über „Die Sprache Georg Trakls als Ausdruck seiner geschichtlichen und geistigen Stellung" hat Ursula Fischer 1948 vorgelegt[24]. Auch diese Arbeit

[22] Emil Barth. Georg Trakl. (Georg Trakl zum Gedächtnis seines fünfzigsten Geburtstages am 3. Februar 1937.) Krefeld 1948.

[23] Emil Barth hat sich im „Merkur" (IV. Jg., 7. Heft, S. 793–800) selbst mit der Ausgabe von Schneditz kritisch auseinandergesetzt. Auch diese Besprechung enthält wesentliche Äußerungen zum Werk Trakls und beschäftigt sich u. a. auch mit dem Schwester-Problem.

[24] Ursula Fischer. Die Sprache Georg Trakls als Ausdruck seiner geschichtlichen und geistigen Stellung. Dissertation. Kiel 1948 (Maschinenschrift).

verdient lobende Erwähnung, denn sie arbeitet gewisse Eigenheiten der Sprache Trakls sehr klar heraus. So stellt die Vf. etwa fest, daß Trakl ein großer Nehmer war und daß sich in seiner Sprache, formelhaft gebraucht, häufig Wendungen Hölderlins und Rimbauds wiederfinden. Die Beziehungen Trakls zu Rimbaud sind dabei, wie betont wird, an das konkrete Wort der Rimbaudübersetzung von Ammer (Insel-Verlag 1907) gebunden. Es handelt sich aber bei Trakl, wie die Vf. ausführt, nicht um eine einfache Aneignung oder auch nur Umwandlung fremden Gutes. Trakl muß vielmehr überhaupt von einer formelhaften Anschauung der Sprache ausgegangen sein. Die entlehnten Formeln sollen gar nicht als solche unkenntlich gemacht werden, sondern fungieren als Verweisungsbilder, die überindividuelle Gültigkeit haben. Trakl selbst hat zu seinen eigenen Schöpfungen dasselbe Verhältnis. Die Vf. weist eine ganze Reihe „wandernder Ausdrucksteile" bei ihm nach, deren Wege sich von den frühesten Gedichten aus durch seine Dichtungen verfolgen lassen. Trakls Sprache ist, nach der Feststellung der Vf., in erstaunlich hohem Maße durch Formelhaftigkeit geprägt, und es gibt sogar feste Grundformen des Satzbaues, wandernde Titel, selbst wandernde Reime. Auch über die Verschränkung impressionistischer und expressionistischer Sprachelemente im Werk Trakls handelt Ursula Fischer förderlich. Sie versucht die Frage zu entscheiden, ob Trakl mehr impressionistisch oder expressionistisch ist, was an sich nicht besonders fruchtbar ist. Allein die Vf. leistet in den dazu angestellten Analysen zum Teil Vortreffliches, und besonders ihre Anmerkungen über die Lautmetaphorik und die überhaupt sehr stark vom Klanglichen her bestimmte Wortwahl und -zusammenstellung verdienen hervorgehoben zu werden. Den von Ursula Fischer behandelten Umschlag vom Impressionismus zum Expressionismus bei Trakl machte 1949 Henrikas Nagys noch einmal ausschließlich zum Gegenstand der Untersuchung[25]. Während Ursula Fischer sehr richtig in dieser Frage hauptsächlich vom Stil und seinem Wandel ausgeht, demonstriert Nagys den Vorgang vor allem am Gehalt. Das Ergebnis fällt daher – wie die Dinge bei Trakl liegen – sehr viel allgemeiner und folglich unschärfer aus, zumal Nagys auch nur unklare Vorstellungen vom Impressionismus und Expressionismus hat und sich vorwiegend aus Anthologien nährt. Die schwer lesbare Arbeit bietet nicht allzuviel, was nicht schon gesagt wäre, so daß es hier auch mit diesem Hinweis sein Bewenden haben mag. Eine ebenfalls spezielle, aber für Trakls Dichtung zentrale Frage griff Claus Ludwig Laue mit seiner Arbeit über „Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl" auf[26]. Der erste, allgemeine Teil der Arbeit über das Symbolische bei Trakl ist etwas schwächlich geraten und weist neben verwirrten Vorstellungen über den Unterschied von Bild und Symbol auch manches grobe Mißverständnis von Textstellen auf. Der zweite, über die Farbsymbolik handelnde Teil ist wesentlich besser und bildet auch den eigentlichen Kern der Arbeit. Der Vf. entwickelt hier die ganze Skala der Traklschen Farbsymbole sehr sorgfältig, bleibt vielleicht nur manchmal ein wenig zu stark bei der Aufzählung von Beispielen stehen. Die Untersuchung der Farbsymbolik durch Laue hat jedoch insofern noch eine Lücke, als es dem Vf. entgangen ist, daß Trakls Farben oft zugleich Symbol- und Realcharakter haben. Gerade über diesen Punkt aber handelt die erwähnte Dissertation von Karl Ludwig Schneider über die Bildersprache Heyms. Trakls und Stadlers ausführlicher, so daß sich die beiden Arbeiten in dieser Frage glücklich ergänzen und wohl kaum noch wesentliche Lücken lassen. In einen umfassenderen Zusammenhang hineingestellt, erscheint das Werk Trakls in einer Arbeit von Eva Reuter über „Die Schwer-

[25] Henrikas Nagys, Georg Trakls Weg vom Impressionismus zum Expressionismus. Dissertation. Innsbruck 1949 (Maschinenschrift).

[26] Claus Ludwig Laue, Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl. Dissertation. Freiburg i. B. 1949 (Maschinenschrift)

mut als eine Grundstimmung der modernen Dichtung in den Werken R. M. Rilkes, G. Trakls und H. v. Hofmannsthals"[27]. Die Vf. begeht den methodischen Fehler, daß sie die Probleme nicht im Inneren der untersuchten Werke entwickelt, sondern von außen heranträgt. Sie läßt sich auf die im jeweiligen Werk gestaltete Symbolik der Schwermut nicht ernstlich ein, sondern begnügt sich mit einer flüchtigen Sammlung von Belegen, die eine schon häufig gezeigte geistesgeschichtliche Entwicklung bestätigen soll, welche, sei sie religiöse oder kulturelle Krise genannt, die Schwermut des Dichters auslöst. Wie fast immer bei solchen Ansätzen kommen auch hier die Dichtungen als Dichtungen zu kurz und geben folglich nicht das her, was sie bei anderem Vorgehen tatsächlich für das Thema hergegeben hätten. Das wird besonders in dem Abschnitt über Trakl deutlich, der hier vor allem interessiert. So bleibt die Vf. im Grunde hinter den knappen, aber erhellenden Hinweisen zurück, die Emil Barth in seiner kleinen Schrift gibt. Eine weitere Dissertation über Trakl wurde dem Referenten nicht mehr zugänglich. Sie kann daher nur noch dem Titel nach genannt werden: Gertrud Feilecker, „Die Wirklichkeit des Todes im Werk Georg Trakls"[28]. Auch was die Zeitschriftenaufsätze zum Werk Trakls betrifft, muß hier ein bibliographischer Nachweis genügen, zumal dort – soweit der Referent es übersieht – keine Probleme aufgeworfen werden, die nicht in den genannten Arbeiten schon Erwähnung gefunden hätten[29]. Der Vollständigkeit halber sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß Eduard Lachmann (Innsbruck) einen umfänglichen Kommentar zu den Gedichten und Prosastücken Trakls vorbereitet. Teile des Manuskripts wurden mir bekannt, doch erscheint es geboten, die noch nicht abgeschlossene Arbeit erst nach ihrer Drucklegung zu besprechen.

Fast alle der in diesem Bericht bisher genannten Arbeiten beschränken sich auf die Lyrik des Expressionismus als ureigentliches Ausdrucksfeld dieser Dichtung. Das mag sein gutes Recht haben, obwohl es zu bedauern ist, sofern man es als Ziel der Forschung ansieht, sich des Gesamtbereiches zu versichern. Für die Prosa des Expressionismus liegt uns z. B. aus der Nachkriegszeit keine Arbeit vor. Mit dem Drama stand und steht es etwas besser. Zwei Arbeiten sind für dieses Gebiet zu verzeichnen. Lothar Schreyer, der an der Entwicklung einer expressionistischen Bühnenkunst selbst aktiv Anteil nahm, berichtet aus der Erinnerung über „Expressionistisches Theater"[30]. Schreyers Ausführungen sind für die wissenschaftliche Arbeit als Quelle von Belang, druckt er

[27] Eva Reuter. Die Schwermut als eine Grundstimmung der modernen Dichtung in den Werken R. M. Rilkes, G. Trakls und H. v. Hofmannsthals. Dissertation. Innsbruck 1949 (Maschinenschrift).

[28] Gertrud Feilecker. Die Wirklichkeit des Todes im Werk Georg Trakls. Dissertation. Innsbruck 1947 (Maschinenschrift).

[29] Irene Morris. Georg Trakls Weltanschauung. „Trivium". Jg. VI, Heft 2, S. 123–144.
Herbert Singer. Georg Trakl. „Trivium". Jg. IX, Heft 1, S. 43–57.
Ingrid Kohrs. Ein Gedicht Georg Trakls. „Studium Generale". 5. Jg., Heft 2, S. 69–74.
Walther Killy. Georg Trakl. „Die Sammlung". 7. Jg., Heft 4, S. 192–204.
Karl Thieme. Von der „genauen Dunkelheit" und über Georg Trakl. „Die Wandlung". Jg. IV, Heft 7, S. 641–645.
Maurice Colleville. Georg Trakl. „Études Germaniques". 7e Année, No. 1, S. 43–45.
Josef Leitgeb. Die Trakl-Welt. Zum Sprachbestand der Dichtungen Georg Trakls. „Wort im Gebirge" (Schrifttum aus Tirol). Folge III, S. 7–39. Innsbruck-Wien 1951.
Martin Heidegger. Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes. „Merkur". VII. Jg., Heft 3, S. 226–258.
Heideggers Aufsatz erschien nach Abschluß dieses Berichtes. Eine Auseinandersetzung mit dieser „Erörterung" war nicht mehr möglich, erübrigt sich auch insofern, als sie – von Formulierungen abgesehen – nichts wesentlich Neues zur Forschung beiträgt.

[30] Lothar Schreyer. Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen. Hamburg 1948. (Hamburger Theaterbücherei. Bd. 4. Herausgegeben von Paul Th. Hoffmann.)

doch eine Reihe programmatischer Artikel und auch Spieltexte ab, die er der sehr selten gewordenen Zeitschrift *Sturm* entnommen hat. Auch für die Theaterexperimente des Expressionismus bietet er manches Detail, das man andernorts kaum finden wird. Eine Studie über „Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus" legt Eric Albert Fivian vor (München 1946). Fivian beschränkt sich in der Untersuchung auf die von ihm als expressionistisch bezeichneten Dramen Kaisers und interpretiert sie nach dramatischen Problemen und Formen. Vom Drama Kaisers her versucht er vor allem auch zur Charakteristik gewisser Grundstrukturen der expressionistischen Gesamtdichtung beizutragen. So behandelt er ausführlicher den ebenso im Werk Kaisers wie auch in der expressionistischen Lyrik dominanten Ruf nach der Erneuerung des Menschen. Der Vf. stellt dabei fest, daß dieser Ruf vielfach nur als dauernde dichterische Selbsterregung aufgefaßt werden kann, da der Expressionist in seiner Forderung an den Menschen immer weiter und höher getrieben wird, so daß ihm eine Realisierung seines Menschenbildes schließlich selbst nicht mehr möglich erscheint. Im ganzen gesehen fällt Fivians Studie in den Anmerkungen über den Expressionismus als Gesamterscheinung gegenüber den erwähnten Arbeiten ab, da seine Kenntnis, wo es sich nicht um das Drama handelt, zu sehr auf einzelne Autoren beschränkt bleibt. Einen Hinweis erfordert jedoch noch sein umfängliches Literaturverzeichnis, in dem u. a. auch eine Anzahl neuerer ausländischer Arbeiten zum Expressionismus genannt werden.

Besprechungen.

Theodor Frings, Antike und Christentum an der Wiege der deutschen Sprache. Berlin 1949, Akademieverlag. 35 S.

Diese Akademie-Festrede und Gastvorlesung in Schweden stellt die kulturell-schöpferische Begegnung von Deutsch und Lateinisch, von Germanentum, Christentum und Antike in den Mittelpunkt und verfolgt ihre Wirkungen in der deutschen Sprache vom *Abrogans* bis in unsere Tage. Von den Lehnwörtern der äußeren Kultur ausgehend und zu den Lehnprägungen der religiösen und geistig-seelischen Gehalte weiterschreitend werden zunächst Berührungszonen, Missionsgebiete und Formen der Lehnprägung erörtert. Dann werden mit souveränem Überblick ein paar Entwicklungsstränge herausgegriffen — oder mit dem terminologisch noch vorsichtigeren, von Frings selber gewählten Ausdruck: Kreise, und zwar die Kreise von *Dienst* und *Amt*, von *Herr*, *Gott* und *Ehre*, von *Macht*, *Kraft* und *Tugend*, von *Bildung*, *Geist*, *Denken* und *Wissenschaft*. Sprachanamnese wird dabei mit Notwendigkeit oft zur Zeitdiagnose: „. . . *Wissenschaft* als entpersönlichtes Objektsgebilde. Es gibt eine *Akademie der Wissenschaften*, eine *Akademie der Künste*, es gibt *Bildungsanstalten*. Im Mittelalter lag das im Gotteshaus der *wisheit* ungetrennt beieinander. . . . Die *Geistesbildung* der Klassiker ist wie ein letzter Versuch, die Tragik durch neue Sammlung und eine neue Erhöhung im Menschen aufzuhalten. *Weisheit*, das seine alte Kraft bis in die Neuzeit gehalten hat, ist im Begriff, sich aus der Welt in die Stille persönlicher Würde zurückzuziehen" (S. 31).

Bonn Werner Betz

Georg Baesecke, Die Überlieferung des althochdeutschen Tatian. Halle 1948, Niemeyer. 30 S.

Georg Baesecke, Das lateinisch-althochdeutsche Reimgebet (Carmen ad Deum) und das Rätsel vom Vogel federlos. Berlin 1948, Wissenschaftliche Editionsgesellschaft. 81 S.

In seiner Abhandlung „Die Überlieferung des althochdeutschen Tatian" nimmt Baesecke Überlegungen, Ergebnisse und Vermutungen auf, die er vor rund dreißig Jahren in seinem Aufsatz „Hrabans Isidorglossierung, Walahfrid Strabus und das ahd. Schrifttum" (Zfda 58, 241) mitteilte. Baesecke vermag zwar auch jetzt für seine Gleichsetzung des *Tatian*-Schreibers ζ mit Hraban kein völlig beweisendes Argument anzuführen, aber alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit spricht doch wohl dafür, daß Hraban selber am *Tatian* mitgearbeitet hat. Baeseckes Grundgedanke, daß die ahd. Literatur kein zusammenhangloses Trümmerfeld darstellt, sondern an ganz bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten und Voraussetzungen gebunden ist, hat sich in allen seinen bisherigen Arbeiten so bewährt — zuletzt noch in der endgültigen Zuweisung der Interlineartechnik an die Reichenau (s. u.) —, daß man an die leitende Mitarbeit Hrabans bei der *Tatian*-Übersetzung glauben wird — solange sie nicht wirklich widerlegt ist. (Sievers wollte ja auch aus schallanalytischen Gründen feststellen, daß *Tatian* 124, 7—125, 1 „sicher aus der Feder des Hraban geflossen" ist. Beitr. 50, 428. Da dies aber gerade die Partie des Schreibers α′ ist, müßte hier also Hraban diesem Schreiber diktiert haben.)

*

Die Untersuchung über das *Carmen ad Deum* ist eine der vielen Vorarbeiten zu Baeseckes Frühgeschichte des deutschen Schrifttums, deren Vollendung ihm — und noch mehr uns! — leider nicht mehr vergönnt war. In bitter-zwiespältiger Selbstironie sagt Baesecke im Vorwort

selber von ihr, daß die „Ungenießbarkeit jetzt auf das höchste gestiegen" sei. Und in seinem immer überprüfend-lebendigen Bezug zur Umwelt fragt er sich: „Darf ich überhaupt bei all dem schweren Jammer in einem abseitigen Stübchen sitzen und von Dingen schreiben, deren geschichtliche Stunde ohnehin abgelaufen und nun in dem grauenhaften Absturz deutscher Vorbildung verschüttet ist?" Baesecke führt uns in dieser Untersuchung wiederum Wege, die oft in ein aussichtsloses Gestrüpp zu führen scheinen, bis sich schließlich dann doch ein befreiender Ausweg mit weiten und neuen Ausblicken öffnet und wiederum ein Stück althochdeutscher Literaturgeschichte zum erstenmal sichtbar wird.

In seinem Artikel „Interlinearversionen" (im Reallexikon) setzte Baesecke schon vor 25 Jahren alle ahd. Stücke dieser Gattung nach Reichenau, und diese inzwischen verschiedentlich gestützte These wird nun durch die endliche Einordnung des *Carmen ad Deum* in die ahd. Literaturgeschichte abschließend bestätigt. Zunächst erweist B. das *Sancte sator suffragator* als eine Schöpfung ags. (und nicht irischer) Lateindichtung nach germanischem Versgefühl aus der Nähe Aldhelms, und zwar von einem Aethilwald, der aber — wie I. Schröbler gezeigt hat (Afda 65,90) — nicht der König Aethelbald von Mercien († 757) sein kann (wie B. annimmt). Vielleicht ist es der Bischof Aethelwald von Lindisfarne († 740, Schröbler a. a. O.). Als Ergebnis dieses ersten Teils seiner Untersuchung gibt B. auch einen Text des *Sancte sator*, der über Blume (Analecta hymnica 51, 299) hinausführt.

Im zweiten Teil seiner Untersuchung führt B. die ags. und an. Parallelen des *Sancte sator* an: das *Reimlied* der Exeter-Hs. und Str. 81 u. 85 von Snorris *Háttatal*. Im dritten Abschnitt ordnet B. auch das Rätsel *Volavit volucer sine plumis*, das im Reichenauer Codex CCV überliefert ist und aus dem Heusler sein ahd. *Floug fogal federlos* erschloß, in diesen ags. Zusammenhang ein und läßt es über Alkuin und Karls Hoftafel ins Latein übertragen und nach Reichenau gekommen sein.

Im letzten Teil wird dann die Interlinearversion des *Sancte sator*, das *Carmen ad Deum* (*wiho helfari*) endgültig und unausweichlich der Reichenauer Schreibstube zugewiesen, und zwar ist das Original **E (die Vorstufe des nicht vor 846 in Freising entstandenen E des Clm 19410) dort wohl zwischen 796 und 802 entstanden, also noch vor der Interlinearversion der Hymnen und der Benediktinerregel. Diese Datierung gewinnt B. „von außen her", da aus dem Gedicht selbst keine sichere Datierung möglich ist. Er gewinnt sie aus geschichtlichen Kombinationen, daß Reichenauer Mönche wie Uuadilleoz, Erlebald und Wetti z. Z. von Abt Waldo (—806) aus Alkuins Schule in Tours (seit 796) das *Sancte sator* nach Reichenau gebracht haben.

Wir haben vorläufig keine bessere Vermutung und wir können mit Baesecke s Worten von 1922 schließen: der ahd. Literaturgeschichte „zuliebe müssen auch wieder Vermutungen gewagt und verziehen werden".

Bonn Werner Betz

Middle High German Courtly Reader, ed. by Martin Joos and Frederick R. Whitesell. Madison 1951. University of Wisconsin Press. 361 S.

Die Herausgeber dieses Lesebuches wollen ihren bereits in die Anfangsgründe des Mhd. eingeweihten Studenten ein Buch in die Hand geben, an dessen Texten sie Einblick in die mhd. Literatur gewinnen und an dem sie ihre Kenntnisse erweitern können. Klug beschränken sich die Herausgeber auf Epik und Lyrik und hier auf 6 Autoren: Hartmann, Gottfried, Wolfram, Heinrich von Morungen, Reimar und Walther. Sie erreichen dadurch, daß größere Abschnitte gedruckt werden können und der Leser damit einen besseren Eindruck von den betreffenden Dichtern erhält. Auswahlen sind immer mißlich, sehr von der persönlichen Ansicht des Herausgebers abhängig und daher meist nicht verbindlich. Erfreulich ist es, daß die Abschnitte aus Wolframs *Parzival* und die abgedruckten Lieder gut ausgewählt und bei den Lyrikern auch

sinnvoll angeordnet sind. Nicht glücklich wird man bei Hartmann und Gottfried. Die Auswahl aus dem *Iwein* beschränkt sich auf die Anfangsstücke. Von der entscheidenden Problematik des Werkes wird dadurch nichts sichtbar. Es wäre glücklicher gewesen, statt dessen evtl. den ganzen *Armen Heinrich* abzudrucken. Vom *Tristan* sind Teile aus dem Prolog, der Kindheit Tristans, der Schwertleite mit Dichterkatalog, dem Moroltkampf und dem Gottesurteil im Buch enthalten. Über den weiteren Inhalt wird nichts gesagt. Die kurzen Einleitungen zu den einzelnen Dichtern, die über Leben, Werk, Problematik und Stil der Dichter unterrichten sollen, gehen manchmal an entscheidenden Fragen vorbei (vgl. z. B. das auf Seite 2 über Hartmann und auf Seite 71 über Wolfram Gesagte). Bedenklich scheinen auch die dichtungstheoretischen Bemerkungen in den Einleitungen zu den Lyrikern. Den Texten ist ein General Commentary angefügt, in dessen 1. Teil die Herausgeber Wichtiges über Culture and Literature sagen. Hier ist die Bedeutung der Kreuzzüge für die Entstehung der mhd. Literatur wohl etwas überbetont, dagegen sind entscheidende Fragen der Bildungsgrundlage, der ganze religiöse Problemkomplex der mhd. Zeit und manches andere leider nicht erwähnt. Eine History of Philology schließt sich an, in der Dankenswertes über mittelalterliche Hss.-Probleme, den Beginn einer germanischen Philologie und über die germanische Philologie bis Lachmann gesagt wird. Im Verhältnis zu den anderen Abschnitten werden hier fast zuviel Stoff und Tatsachen geboten. Ein auf den neuesten Stand gebrachtes Literaturverzeichnis (für Abschnitt F gäbe es wichtigere Werke), eine Anleitung zum Lesen mhd. Texte mit kurzer Grammatik und ein Wörterverzeichnis mit recht guten Übersetzungen schließen den Band ab, der trotz seiner Mängel ein dankenswertes Unternehmen und ein gutes Handbuch für die amerikanischen Studenten ist.

Freiburg i. Br. Heinz Rupp

Walter Weidmann, Studien zur Entwicklung von Neidharts Lyrik. Basel 1947, Schwabe. 140 S. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 5.)

Gestalt und Werk Neidharts haben durch ihre Zwielichtigkeit immer wieder die Forschung zu Untersuchungen gereizt. W. legt hier eine neue vor. Sein Ziel ist, eine ungefähre Chronologie der Lieder Neidharts herzustellen, so wie es schon R. M. Meyer in seiner Diss. (Berlin 1883) versucht hatte. W. hält sich aber erfreulicherweise von allen biographischen Spekulationen fern; er versucht vielmehr, von den Gedichten und ihrem Stil aus zu einem Ergebnis zu kommen; an den Gedichten sei auf alle Fälle das Lebensgefühl des Dichters zu erkennen (12). Sein Ergebnis ist kurz folgendes: ein Teil der Sommerlieder, die frühesten, verwerten höfisches Gut ohne parodistische Absicht, allmählich entwickelt sich daraus eine Parodierung des Minnesangs, die Dörpermotive drängen vor, werden realistischer geschaut, aber bald wird neben dem Minnesang auch das Dörperische parodiert, und diese Mischung von Höfischem und Unhöfischem steigert sich in den frühen Winterliedern zum Grotesken. In die späteren Winterlieder dringt dann immer stärker die Reflexion ein, der Verlust an Wirklichkeit führt aber wieder in die Nähe des Minnesangs. Didaktische Strophen, die laudatio temporis acti, ein tiefer Pessimismus und Abwendung von der Welt zeigen sich in Neidharts letzten Liedern (von „tragischem Weltgefühl" wird man wohl besser nicht sprechen, 15). Dieses Ergebnis, das mit dem früherer Untersuchungen weitgehend übereinstimmt, gewinnt W. durch gehaltliche und stilistische Interpretation der Lieder, wobei die Kernfrage auf die jeweilige Verwendung von Gedanken und Motiven des höfischen Minnesangs zielt. Hierin liegen aber auch die methodischen Bedenken. Die Ausgangsbasis ist zu knapp gewählt. Wenn auch W. nicht versucht, jeden Anklang an einen Minnesänger als bewußte Entlehnung Neidharts zu interpretieren, so sind trotzdem viele von ihm angeführte Parallelen alles andere als beweisend. Die Formen und Formeln des Minnesangs sind so geläufig, daß man wohl

noch vorsichtiger als W. in der Interpretation solcher Stellen sein muß. Außerdem läßt sich durch W's. Methode keine unbedingt einleuchtende Reihenfolge der Lieder erbringen. Die Untersuchung des Neidhartschen Stils muß sich auf die Lieder als Ganzes erstrecken; dazu müßten auch genaue Analysen der formalen Struktur treten, und auch die erhaltenen Melodien sollten mit herangezogen werden. Ein Weiteres kommt noch dazu: das, was W. mit Motiven des höfischen Minnesangs meint, ist in dieser Zeit Ausdrucksform einer bestimmten Art von Lyrik, die wiederum an eine bestimmte Thematik gebunden ist. So ist es fast selbstverständlich, daß diese Motive dort bei Neidhart stärker auftreten, wo sich seine Thematik der des Minnesangs nähert. Damit ist aber in strengem Sinn für eine relative Chronologie nichts gewonnen; nur eine Art Zirkelschluß stützt die Ergebnisse früherer Untersuchungen. Ist so beim Blick auf das Ganze die Weidmannsche Ausgangsbasis zu schmal, so hat die Untersuchung doch ihren unbestreitbaren Wert in der Interpretation der Gedichte und in wichtigen Einzelergebnissen.

Freiburg i. Br. Heinz Rupp

Christi Leiden in einer Vision geschaut. (A German Mystic Text of the Fourteenth Century.) A critical account of the published and unpublished manuscripts, with an edition based on the text of MS. Bernkastel-Cues 115 by F. P. Pickering. Manchester 1952, Manchester University Press. IX, 81 S.

1936 war aus dem Nachlaß von Robert Priebsch im Rahmen der germanischen Bibliothek (2. Abt., Bd. 39) eine Ausgabe von *Christi Leiden in einer Vision geschaut* erschienen. Priebsch hatte diese Hs. des 15. Jahrhunderts erworben und zur Ausgabe vorbereitet. Der Titel stammt von ihm. Die Sprache der Hs. ist rheinfränkisch. Der Text handelt von der Vision einer Nonne, die Christi Leiden nacherlebt hat, diese Vision vielleicht durch ihren Beichtvater aufzeichnen ließ, der die Schrift, wie es im Text heißt, einem Dominikaner übergab. Es ist eine drastisch-realistische Darstellung von Christi Leiden, mit der Absicht erzählt, im Leser echtes Mitleid für Christi Passion zu erwecken.

Hatte Priebsch seine Hs. *P* für die einzig erhaltene angesehen, so gelang es Pickering, den Text in weiteren Hss. aufzufinden (*K* = Cues Ms. 115; *B* = Ms. germ. oct. 449 der preuß. Staatsbibl.; *A* = Ms. XVI G 26 der Univ.-Bibl. Prag und ein Fragment *w* — vgl. Wackernagel, Altdt. Predigten u. Gebete, 1876, Anm. zu S. 370 —). Pickering untersucht diesen neuen Tatbestand. „The problem set is not the archetype, but the history of the textual traditions itself" (4). Er kommt zu folgenden Ergebnissen: *Christi Leiden I*, der Archetyp, aus alemannischem Raum, geschrieben um 1340/50, zeigt sich 50 Jahre später in 2 Redaktionen, *Christi Leiden II* und *III*. *II* ist eine „corrected", *III* eine „revised and enlarged edition" (4). *I* enthielt wohl nur die Vision; *II* durch das Vorwort erweitert, aber ohne Interpolationen ist erhalten in den beiden rheinfränkischen Hss. *P* und *K*. Der andere Zweig, repräsentiert durch *B A* führt ins Bayerische, hat nicht das Vorwort, aber verschiedene umfangreiche Interpolationen. *III* selbst setzt aber *II* voraus, denn das Vorwort von *II* ist für die Interpolation I von *III* verwertet. *III* selbst ändert den Text in Richtung auf die übliche mystische Erbauungsliteratur. Man wird Pickerings Ergebnissen im großen und ganzen zustimmen dürfen. Ein ausführlicher Variantenapparat, der bewußt auf unbedeutende Varianten verzichtet, verzeichnet die Unterschiede der einzelnen Hss.; die Interpolationen der Gruppe *III* schließen sich an. Im 2. Teil untersucht Pickering die sprachlichen Eigenheiten der Hs. *K*, die seiner Meinung nach besser und sorgfältiger ist als *P*. Den Abschluß bildet der Text der Hs. *K*. Wenn auch *K* die beste Hs. darstellt, so wäre es doch m. E. vorteilhafter gewesen, einen Vertreter der Gruppe *III* abzudrucken. Es hätten dann zusammen mit dem von Priebsch herausgegebenen Text als Vertreter von *II* die beiden Stämme in Ausgaben

vorgelegen. Die nicht bedeutenden Unterschiede zwischen *P* und *K* hätten in einem Variantenapparat leicht erfaßt werden können. So sind beide Hss. der Gruppe *II* ediert; ein Bild vom Inhalt der Hss. *A B* zu gewinnen, ist wohl durch Pickerings Apparate möglich, aber sehr mühsam.

Freiburg i. Br. Heinz Rupp

Maria Bindschedler, Der lateinische Kommentar zum Granum Sinapis. Basel 1949, Schwabe. 246 S. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 9.)

Es ist im Mittelalter eine große Seltenheit, daß ein Gedicht in deutscher Sprache lateinisch kommentiert wird; um so erstaunlicher ist es, daß die Forschung an einer solchen Seltenheit beinahe achtlos vorüberging. Es handelt sich um den lateinischen Kommentar zu dem aus Kreisen der Mystik hervorgegangenen achtstrophigen Gedicht, das den Titel *Granum Sinapis* trägt. F. Bech hatte 1883 im Programm des Kgl. Stifts-Gymnasiums von Zeitz Auszüge aus diesem Kommentar veröffentlicht. Nun hat sich B. der dankenswerten und mühevollen Aufgabe unterzogen, Gedicht und Kommentar vollständig herauszugeben, zu übersetzen und quellenkritisch zu untersuchen.

In einem einleitenden Abschnitt behandelt B. Herkunfts-, Verfasser-, Titel- und Hss.-Fragen. Sie schließt sich mit Einschränkungen Bechs Behauptungen an, daß das Gedicht in den thüringisch-sächsischen Raum gehöre. Auch in der Verfasserfrage ist B. vorsichtig. Bech wollte das Gedicht Meister Eckhart zuschreiben. B. läßt das als Möglichkeit gelten. Da dem Verfasser das Werk Mechthilds von Magdeburg bekannt war, die „in einer Sprache [geschrieben hat], deren Schwung die Grenzen zwischen Prosa und Poesie gleiten ließ, könnte uns ein deutschsprachiges Gedicht von Seiten Eckharts kaum überraschen" (15). Der vorwiegend spekulative Inhalt des Gedichtes rücke es auf jeden Fall in Nähe der Eckhartschen Mystik. Wenig stichhaltig ist B.'s Feststellung, daß die Anonymität nicht gegen Eckharts Verfasserschaft spreche, denn die Nennung eines als Ketzer Verurteilten hätte dem Gedicht nur geschadet. Der Verfasser des Kommentars gehört nach B. ebenfalls zu den Kreisen um Eckhart. Er ist ein Kompilator in nuce, der seinen Kommentar aus einer Fülle von Zitaten aufgebaut hat. Seine wichtigsten Quellen sind der Areopagite und Thomas von Aquin, daneben Augustin, Gregor, Proclus, Johannes Scotus Eriugena, Alanus und viele andere. Im Anschluß daran gibt B. eine kurze Geschichte des *Granum Sinapis*-Symbols und seiner Bedeutung für die Mystik.

Für die Textherstellung hat sich B. wohl mit Recht auf die Basler Hs. gestützt; sie hat die anderen Hss. mit herangezogen. Verschiedene Konjekturen hat Harald Fuchs beigesteuert. Zu bedauern ist, daß B. auf einen genauen Hss.-Vergleich verzichtet hat. Über die beigegebene Übersetzung des lateinischen Kommentars und ihre Fehler hat sich bereits Quint geäußert (AfdA 65, S. 129ff.). Nur noch ein von Quint nicht angeführtes Beispiel: die Thomasstelle (56, 24): *unaquaeque autem creatura habet propriam speciem, secundum quod aliquo modo participat divinae essentiae similitudinem* übersetzt B. mit: *Ein jedes Geschöpf aber hat sein besonderes Vorbild, gemäß der Tatsache, daß es auf irgendeine Weise der Ähnlichkeit mit der göttlichen Wesenheit teilhaftig ist.* Es muß aber heißen: *Jedes Geschöpf hat eine besondere Eigenart, gemäß der es . . . teilhat.* Abgesehen von diesen oft nicht ganz verständlichen Fehlern ist es B. sehr gut gelungen, den schwierigen Text in verständliches Deutsch zu übertragen. Zu Text und Übersetzung des deutschen Gedichtes sind ebenfalls verschiedene Einwände zu machen. Es ist unerfindlich, warum B. — Pietsch (ZfdPh 16, 364) folgend — sich in Strophe 6 für den Text der Hs. *Br.* entscheidet: *vlüst ane wat*, während die übrigen Hss. *blos ane wat* aufweisen, der Kommentator *blos ane wat* kommentiert und diese Fassung auch durchaus in den Sinn des Gedichtes paßt. Unerklärlich bleiben ebenfalls folgende Übersetzungen: Strophe 2: *vlüzet der vil süze geist = fließet wohl der*

heil'ge Geist; Strophe 4: *dy breit, dy wit = die tief und weit*; Strophe 7: *din selbis icht mus werdin nicht = dein eignes Ich muß lassen sich*, anstatt: *muß werden Nichts*; Strophe 8: *vli ich von dir* [Gott] = *flieh ich vor dir, von* wäre viel sinnvoller. In Strophe 3 ist um des Reimes willen der Sinn nicht ausgeschöpft: *Der drier strik hat tifen schrik* übersetzt B. mit *der dreie Strick blendet den Blick*. Der Kommentator spricht von *terrere* (68, 18) und kommentiert so richtig das im Gedicht gemeinte Erschrecken des Menschen vor dem Göttlichen. Trotz dieser Mängel hat B. eine bewundernswerte Leistung vollbracht. Das Auffinden der vom Kommentator oft nicht genannten Quellen ist ihr weitgehend gelungen, und die dem Text folgenden Erklärungen geben weitere wichtige Aufschlüsse. Es wird Aufgabe der Forschung sein, den bedeutenden Text in verschiedenster Richtung auszuwerten. Es beginnt bei wortgeschichtlichen Fragen; wenn z. B. der Kommentator das mhd. *sin* mit *sensus* wiedergibt (48, 28) und dabei feststellt, daß damit auch der *intellectus* gemeint sein muß, was ganz dem mhd. Gehalt von *sin* entspricht, dann erhebt sich die Frage, wie weit hier Veränderungen der Wortinhalte deutlich werden. Sehr bemerkenswert ist auch die Heterogenität der vom Kommentator verwerteten Quellen. Neuplatonisches, Augustinisches, Thomistisches werden unbedenklich, wo es paßt, herangezogen. Ein Hinweis darauf, wie wenig streng die Theologen dieser Zeit — abgesehen von den führenden — sich an bestimmte Richtungen halten. Diese Einsicht ist auch wichtig für die Untersuchung der deutschsprachlichen geistlichen Dichtung dieser Zeit. Der Kommentar ist dazu ein wichtiger Hinweis darauf, wie gerade die deutsche Mystik mit scholastischem Gut getränkt ist, was sich bei Eckhart immer wieder zeigt.

Freiburg i. Br. Heinz Rupp

Meret Riedtmann, Jean Pauls Briefe. Basel 1949, Schwabe. 104 S. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. 8.)

Bücher sind nur dickere Briefe an Freunde; Briefe sind nur dünnere Bücher für die Welt, hat Jean Paul einmal geschrieben, eine Behauptung, die, wie manche seiner Aussprüche, wenn nicht allgemein, jedenfalls für ihn selber gilt. Es hat wohl kaum einen Dichter gegeben, bei dem ein so enger Zusammenhang, ein so handgreiflicher Parallelismus zwischen Werken und Briefen besteht wie bei ihm. Wie er in seinen Werken zuweilen nicht nur den Leser und die Leserin im allgemeinen, sondern bestimmte Personen anredet, so scheinen seine Briefe sich oft mehr an die Allgemeinheit als an den jeweiligen Empfänger zu richten. Eine Spezialuntersuchung seiner Briefe muß daher auch für sein dichterisches Schaffen aufschlußreich sein. Die vorstehende, von Professor W. Muschg angeregte Basler Dissertation hätte vielleicht besser den Titel „Jean Paul in seinen Briefen" erhalten. Das Augenmerk der Verfasserin ist weniger auf Form und Stil der Briefe gerichtet als darauf, wie sich in ihnen der Mensch und Dichter Jean Paul spiegelt. Sie beweist dabei eine feine, echt weibliche Einfühlungsgabe und eine nicht gewöhnliche Reife der Menschenkenntnis und Lebensanschauung. Zuweilen scheint sie mir allerdings mit dem Menschen J. P. etwas zu streng ins Gericht zu gehen, besonders wo es sich um seine Beziehungen zum andern Geschlecht handelt. Wenn er darin auch gewiß nicht frei war von genialem Egoismus, so hat er schließlich doch weniger Frauen unglücklich gemacht als mancher andere, wie er ja auch mit fast allen nach der Auflösung des Verhältnisses noch in freundschaftlicher Beziehung geblieben ist. In dem Techtelmechtel mit Sophie Paulus lag die Schuld gewiß zum größeren Teil auf der weiblichen Seite, und ganz unschuldig war er an dem tragischen Ende der unglücklichen Marianne Lux. Auch bei seinen ehelichen Konflikten trug Karoline, die übrigens kein „einfaches, biederes Bürgermädchen" war (S. 18, 96), sondern eine hochgebildete, ihrem Manne gesellschaftlich überlegene Frau, viel Mitschuld. Ein komisches Versehen, das aber nicht der Verfasserin zur Last fällt, ist die Angabe (S. 20), Jean Paul habe seine Kinder selber gewaschen und gewindelt; der Brief, auf den sie sich

da beruft, ist nicht von Jean Paul, sondern von Karoline, was der Herausgeber Ernst Förster anzugeben vergessen hat (Denkwürdigkeiten 1, 455). Mit einem Fragezeichen versehen möchte ich die Behauptung, es habe Jean Paul wenig an der Berühmtheit gelegen (S. 63) und er habe in seinen Briefen nicht mit einem Auge auf die Nachwelt geschielt (S. 65). Sicher trifft es aber zu, daß er frei war von Pose (S. 96). — Die Arbeit konnte ihrer Natur nach keine wesentlich neuen Aufschlüsse geben, aber sie hält die richtige Mitte zwischen allzu detaillierter Gründlichkeit und leerer Allgemeinheit und liest sich dank ihres klaren, einfachen und flüssigen Stiles sehr angenehm.

Genf Eduard Berend

Horst Oppel, Die Kunst des Erzählens im englischen Roman des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 1950, F. Eilers Verlag. 79 S.

Die vorliegende Studie erschöpft sich nicht mit ihrer nächstliegenden Aufgabe, eine kurze Einführung in den englischen Roman des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts zu geben, sondern schreibt zugleich ein Programm der literaturwissenschaftlichen Methode überhaupt. Ausgehend von Günther Müllers morphologischer Betrachtungsweise, die ja der Verfasser selbst schon in seiner 1947 erschienenen „Morphologischen Literaturwissenschaft" weiterentwickelt hat, kritisiert er die vorherrschende einseitig soziologische und weltanschauliche Interpretation der Epoche in der englischen Literaturwissenschaft, die die gestaltbildenden Kräfte vergißt. Auch die von der deutschen Forschung, besonders von Dibelius, daneben gepflegte Untersuchung inhaltlicher und stilistischer Einzelmotive erfaßt noch nicht die Struktur des künstlerischen Ganzen, durch die das Motiv jeweils einen anderen Sinn erhält. Ein solches Mittel, die Gesamtform jeder erzählenden Dichtung zu erfassen, findet nun der Verfasser in dem wieder von Günther Müller übernommenen Begriff der „Zeitraffung". Für Dickens ist sie ein Mittel, das Wesentliche herauszuheben, dem keuschen Thackeray dagegen gibt sie gerade die Möglichkeit, die letzten und intimsten seelischen Erlebnisse unausgesprochen zu lassen. Am fruchtbarsten erweist sich diese Betrachtungsweise am Roman Emily Brontës, dessen innerstes episches Gefüge so tatsächlich ungemein aufschlußreich erhellt wird.

Der Verfasser beweist also durch seinen Erfolg den Wert seiner Methode. Ob er damit freilich das Wesentlichste am dichterischen Werk erfaßt, mag ihm selbst zweifelhaft sein; dieser Eindruck wird insofern bestätigt, als die gute Hälfte des Werkes mit diesen Gesichtspunkten wenig Beziehung hat, und einfach eine allgemeine Charakterisierung der Epoche, eine eingehendere Interpretation von *David Copperfield* und *Wuthering Heights* und einen Exkurs über den Einbruch des Tragischen in den viktorianischen Roman bietet. Alle diese Kapitel sind voll treffender und neuer Beobachtungen, die die konkrete Individualität der betreffenden Autoren und Werke wahrhaft anschaulich werden lassen. Der Verfasser weiß also um die Gefahren einer typologischen Betrachtung, die er selbst an einer Stelle treffend aufzählt (S. 71); alle methodischen Begriffe — er deutet neben der Zeitraffung noch einige weitere an (S. 57) — sind ihm nur ein leichtes Hilfsgerüst, das er jederzeit bereit ist zugunsten der lebendigen Wirklichkeit abzubrechen. Besonders wertvoll ist die Heranziehung der literarischen Kritik der damaligen Zeit zur Erhellung des Zeitgeschmacks. — Er verfällt freilich der naheliegenden Neigung, zur näheren Betrachtung die Werke und Autoren auszuwählen, die der deutschen Geistigkeit verwandt und damit gerade für die englische Kultur weniger aufschlußreich sind. Daß und worin das von ihm mit Recht besonders geschätzte *Wuthering Heights* eine Sonderstellung in der viktorianischen Literatur einnimmt, weist er glänzend nach. Aber bezüglich der Gründe kann er nur die Frage stellen, die sich sehr zwanglos aus der Landschaft seiner Entstehung beantwortet. Emily Brontë ist damals die reinste Vertreterin der Geistigkeit des germanischen Nordens, die durch die ganze englische Entwicklung von der des halbromanischen Südens geschieden ist, was schon der Alltag in dem Wesensunterschied des Nord- und Südengländers bestätigen mag. Neben ihr stehen in dieser Zeit nur der nicht

umsonst germanisierende Carlyle und Mrs. Gaskell, die mir der Verfasser zu unterschätzen scheint, zumal auch sie — wieder als bewußte Nordländerin — das in dieser Studie besonders untersuchte tragische Motiv gestaltet. Wir hören weiter von dem „vom Rationalismus wie von der Romantik gepflegten Entwicklungsroman" (S. 70). Wie schon Dibelius erkannt hat, ist das für England irreführend, wo es das vor G. Eliot und allenfalls Carlyle nicht gibt, da die englische Tradition mit ihren halbdramatischen Tendenzen seit Fielding die „consistency of character" der klassischen Poetik auch für den Roman fordert. So gerät der Verfasser gerade auf manches von Thackeray und den *David Copperfield*, Romane, die wohl an den Lebensroman erinnern, aber immer noch keine Entwicklungsromane sind. In den typischsten Ausprägungen des englischen Romans ist eben auch im 19. Jahrhundert noch die aus dem 18. Jahrhundert ererbte klassische Formtradition wirksam, wenn auch in dauernd zunehmender Verblassung, mit einem versteckt dramatischen Zug zur einheitlichen Verwicklung, die mit der Heirat des Heldenpaares endet und damit bewußt verzichtet, Lebensroman zu sein, mit dem Spannungsschema des Geheimnisses und mit der Verdichtung der Handlung gegen den Romanschluß hin. Erst in G. Eliots Spätwerk ist es damit endgültig zu Ende und wird so der Weg frei für den Entwicklungsroman (in *Romola* und *Daniel Deronda*), und für die an Tolstoj erinnernde „offene Form" mit ihrer Verwebung vieler gleichberechtigter Handlungen ohne „Helden" (in *Middlemarch*). Mit derartigen Gesichtspunkten käme man wohl der vom Verfasser mit Recht gestellten Frage nach den Formkräften des Ganzen in dem äußerlich so formschwachen viktorianischen Roman weiter näher, was freilich den Wert des von den Kategorien dieser Studie geleisteten Beitrags nicht herabsetzt. Dabei sind diese Formtraditionen aus den innersten Kräften des englischen Wesens geboren, nicht irgendwelche mechanische Schemata, auch die vom Verfasser mit Recht geforderte Erhellung der Einheit von Gehalt und Form (S. 27) wäre in einer solchen Sicht gegeben.

Es sei noch erlaubt, ein paar sachliche Einzelbedenken anzumelden. Inwiefern sollen die Proletarierromane des christlichen Sozialisten Kingsley und die Gesellschaftsromane des konservativen Philisters Trollope irgendetwas und zwar gerade den sozialen Sinn gemeinsam haben? (S. 18.) Was über das Fehlen des Gemeinen im viktorianischen Roman gesagt ist (S. 42), ignoriert nicht nur das Wiederaufleben der alten Tradition des Verbrecherromans in den dreißiger Jahren, in krassester Form in Thackerays *Catherine*, sondern auch die Gesamttendenz von Dickens' Kunst, der sich (etwa in *Martin Chuzzlewit*) ausdrücklich das Ziel setzt, Studien der menschlichen Selbstsucht zu geben, und bei dem sich die moralische Atmosphäre dauernd verdüstert, bis zu dem Inferno von Betrug und Verbrechen in *Our Mutual Friend*, das in der Weltliteratur kaum seines Gleichen hat. Der Wert der Studie als einer anschaulichen und methodisch bewußten Einführung in eine große Epoche bleibt durch Derartiges unberührt. — In dem bibliographischen Anhang muß es „Waller" statt „Wallner" heißen.

Hamburg Ludwig Borinski

Emanuel Swedenborg, Ausgewählte religiöse Schriften. Herausgegeben von Martin Lamm, mit einem Nachwort von Ernst Benz. Deutsch von Ilse Meyer-Lünen. Marburg 1949, Simons-Verlag. 288 S.

Der Vater des Geistersehers, Jesper Swedberg, war ein streitbarer dalekarlischer Gottesknecht lutherischen Holzes, der von sich überliefert, daß die Krieger Karls XI. vor seinem Katechismusverhör mehr zitterten als vor der Schlacht; ein Mann, dessen wahrhaft barocke Produktionslust und -kraft — wiederum nach seinem eigenen Zeugnis — zehn Karren füllte (wohlgemerkt: nur die gedruckten Schriften — „und doch gibt es viel, ja beinahe ebenso viel Ungedrucktes"); ein Mann von kindlich-frommer Wärme, der frühen deutschen Pietisten (Arndt und Scriver werden genannt) manches verdankt, gram der Orthodoxie und eher mystischen als dogmatischen Strömun-

gen zuneigend[1]. Den großen Sohn Emanuel Swedenborg (1688–1772) hat man oft mit dem Vater verglichen, und in der Tat „bleiben trotz allen Abstrichen so viele Ähnlichkeiten zwischen ihnen bestehen, daß man ohne Kenntnis vom Vater zu haben, Emanuel Swedenborg nicht verstehen kann" (Lamm, a. a. O., S. 1). Nicht nur die riesige literarische Produktion ist beiden gemeinsam. Wichtiger sind die „schwärmerischen und visionären Neigungen" (Lamm, a. a. O., S. 13) beider. Aber auch im Dogmatischen übernimmt der Sohn Entscheidendes vom Vater, so z. B. die energische Ablehnung der lutherischen Rechtfertigungslehre, die Jesper als *Solifidismus* verspottet und von seiner werktätigen *theologia realis* her ablehnt.

Martin Lamm, Professor emeritus der Universität Stockholm und Mitglied der Kgl. Schwed. Akad. d. Wiss., hatte schon vor dem Kriege eine Auswahlsammlung religiöser Schriften Swedenborgs in Schweden herausgegeben. Die deutsche Übertragung lag schon 1935 vor, konnte aber erst nach abenteuerlichen Schicksalen, über die Ernst Benz im Nachwort S. 276 berichtet, 1949 erscheinen. Da die Werke Swedenborgs durchweg lateinisch abgefaßt sind, ist die vorliegende Übersetzung gleichsam eine solche in zweiter Potenz. Wie weit das in fast jeder Übersetzung mitwirkende glättende Bestreben den Urtext verdünnt oder sonstwie modifiziert, konnte ich nicht nachprüfen.

Nach dem Vorwort Lamms will die Auswahl dem Leser „einen Einblick in Swedenborgs Theosophie und zugleich eine Vorstellung von seiner dichterischen Schöpferkraft geben". Der knappe Raum gestattet hier wenig mehr als die Aufzählung der gebotenen Texte. Teile aus *De Cultu et Amore Dei* (London 1745), die an den Anfang gestellt sind, erscheinen hier zum ersten Mal übersetzt. Es folgt die *Sapientia angelica de Divino amore et de Divina sapientia* (Amsterdam 1763), sodann *De coelo et ejus mirabilibus et de inferno* (London 1758). „Der am meisten umstrittene Teil der Theologie Swedenborgs ist immer seine Ehelehre gewesen" (Lamm, Einl. S. 32). Ihrer Darstellung dienen Auszüge aus *Delitiae Sapientiae de Amore Conjugiali*[2]; *post sequuntur voluptates insaniae de Amore Scortatorio* (Amsterdam 1768), „Wonnen der Weisheit der ehelichen Liebe; Lüste der Torheit der buhlerischen Liebe", ein Werk, das nach dem Urteil eines Kenners wie Lamm „poetisch am höchsten von allen Werken Swedenborgs aus der theologischen Periode" steht und das in seiner glühenden Sinnlichkeit von der allzeit behenden Psychologie als Ausfluß unerfüllt gebliebener Begierde nur sehr unvollkommen erklärt werden kann. Die Reihe der Übertragungen schließt mit dem geistlichen Tagebuch, *Diarium Spirituale*, von Swedenborg *Memorabilia* genannt, die Jahre 1747 bis 1763 umfassend.

Die aufschlußreiche Einleitung S. 1–36, die Lamm dem Buch mitgab, darf mit Benz (Nachwort S. 278) als Zusammenfassung des oben genannten Werkes von 1922 bezeichnet werden, als knappe Zusammenfassung freilich, die viele Wünsche offen läßt; doch hieße es Unbilliges fordern, wollte man von 36 Seiten noch mehr wissen. Die jeder Mystik eignende und bei Swedenborg ganz bewußte Haeresie (vgl. Lamm, Einl. S. 27), die auch Wurzel und Ergebnis jeglicher Weiterdichtung des biblischen Textes ist (und schon den apokryphen Evangelien und Visionen die Aufnahme in den Canon verscherzte), hätte stärker hervorgehoben werden dürfen. Auch über die literarische Tradition der Jenseitswanderungen und -visionen wäre noch manches aufzuhellen. Man wird nicht bei Miltons *Paradise lost*, das Swedenborg kannte und nutzte, stehen bleiben dürfen. Dante scheint er nicht gekannt zu haben (Lamm 1922, S. 364), doch war im Norden seit der *Visio Tnugdali* eine nicht geringe Jenseitsdichtung verschiedenster Art vorhanden[3].

[1] Auf wenigen Seiten gab Martin Lamm, Swedenborg, Eine Studie über seine Entwicklung zum Mystiker und Geisterseher, dt. von Ilse Meyer-Lüne, Leipzig 1922, S. 1–12, ein treffliches Bild dieses wunderlichen, übrigens zu allem auch noch tief im volkstümlichen Aberglauben seiner Zeit und seines Volkes steckenden Geistlichen.

[2] Im Inhaltsverzeichnis unrichtig *Conjugali*; richtig im Text der Einl. S. 30, 32, sowie S. 171. Die hier (wie in dem vorliegenden Werk) teilweise gekürzt wiedergegebenen Titel finden sich vollständig bei Lamm, a. a. O., S. 378 f.

[3] In ganz anderem Zusammenhang, bei einer Erläuterung der altnordischen *Sólarljóð*, hoffe ich auf diesen Zweig nordeuropäischer Dichtungsgeschichte näher eingehen zu können.

Swedenborg begann als Naturforscher von hohem Rang — bedeutende Erfindungen der Neuzeit nahm er schon vorweg — und wurde durch entscheidende Visionen zum „Geisterseher", Bibelkommentator, Ekstaticus, Propheten und Kirchengründer. (Seine Kirche lebt noch heute.) Es ist ein wesentliches Verdienst Lamms, in der Einleitung immer wieder (vgl. S. 25, 27, 29, 30, 31) darauf hingewiesen zu haben, wie innig sich Vision und Rationalität, Geisterseherei und Naturforschung im religiösen Werk dieses Mannes durchdringen, dergestalt, daß die Lehre von der Geisterwelt „logisch mit seinem System" verbunden ist (S. 31), daß „ein harmonischer Zusammenhang zwischen den mystischen und rationalistischen Elementen" (S. 30) erreicht wird; ja es geht so weit, daß der gottselige Jenseitsforscher „gerade die Offenbarungen" hat, „die er wünscht und erwartet" (S. 26). Das außerordentlich merkwürdige Wirklichkeitsbild und -verhältnis, das sich dieser Seh-, Hör-[4] und Verfahrensweise ergibt, bedürfte einer eindringenden Analyse.

Manches seiner Gesichte war, wenn auch nicht als Vision so doch als Überzeugung, auch anderen zu eigen, so z. B. die Vorstellung vom Jenseits als einem Ort tätigen Lebens. Man vergleiche Goethes Wort zu Eckermann vom 4. Februar 1829: *Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit; denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinem Geist nicht ferner auszuhalten vermag* (Biedermann IV, S. 62).

Vieles wäre noch zu dem dankenswerten Buch zu bemerken[5]. Hinzuweisen ist jedenfalls noch auf das Nachwort von Benz S. 276—288, der (neben bibliographischen Nachweisen vor allem auch ausländischer Literatur) S. 278ff. die Zeugnisse über das „Berufungserlebnis" mustert und seine — in Übereinstimmung mit anderen Swedenborg-Forschern vertretene — Ansicht in der Bewertung des Robsahmschen Berichts revidiert. Die vorgenommene Korrektur ist ein wichtiger Nachtrag zu Benz' Werk: Swedenborg, Naturforscher und Seher. München 1948, S. 174ff., besonders S. 210—217.

Hamburg Wolfgang Lange

[4] Swedenborgs Visionen waren nach Lamm, Einl. S. 26, vornehmlich akustischer Art.

[5] Auf ein merkwürdiges Zusammentreffen sei zumindest noch am Rande aufmerksam gemacht. Swedenborg behauptet von der Welt der Geister, daß die Neuankömmlinge ihre individuellen Kennzeichen behalten und „deshalb zuerst gar nicht merken, daß sie verstorben und Geister geworden sind" (Einl. S. 31, vgl. *De Amore Conjugiali* S. 202ff., 210). Kannte Sartre, der dieses Motiv in *Les jeux sont faits* zu bedrückender Gespensterhaftigkeit gestaltete, seinen großen Vorgänger?